

**Alussa, välissä ja lopussa oli käänös**  
**Autobiografinen prosessitutkimus sarjakuvan itsekääntämisestä**

Elli Oravainen  
Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2018



Tampereen yliopisto  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot  
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta  
Viestintätieteiden tiedekunta

ORAVAINEN, ELLI: Alussa, välissä ja lopussa oli käännös – autobiografinen  
prosessitutkimus sarjakuvan itsekääntämisestä  
Pro gradu -tutkielma, 70 sivua + englanninkielinen lyhennelmä 11 sivua  
Toukokuu 2018

---

Tämänhetkinen käännöstieteellisen tutkimus tukee käsitystä, että teoksen tekijä, joka on samalla itse sen kääntäjä, pystyy ottamaan käännöksen suhteen enemmän vapauksia kuin toinen kääntäjä. Lähtöoletukseni on, että myös oma käännösprosessini on erilainen, kun olen itse tuottanut alkuperäisen teoksen. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, pitääkö tämä todellisuudessa paikkansa ja jos pitää, millä tavoin prosessi on erilainen. Tavoitteena on erityisesti kartuttaa ymmärrystä siitä, miksi (itse)kääntäjä kääntää kuten kääntää. Oletan, että sekä yhtymäkohtia että eroavaisuuksia tavalliseen kääntämiseen löytyy: myös allografisen kääntämisen voi nähdä luovana prosessina, uudelleenkirjoittamisena. Tutkielman lähtökohtaisesti väistämättömän henkilökohtaisesta luonteesta johtuen sovellan autoetnografisia tutkimusmenetelmiä ja -periaatteita, sillä on perusteltua olettaa, että erilaisiin ryhmiin kuulumisella on vaikutuksensa käännöstyön laatuun.

Itsekääntämisen myötä hallitsevina teemoina nousevat tässä tapauksessa esiin erityisesti suomesta (A-työkieli) englantiin (B-työkieli) kääntäminen ja toisaalta kaksisuuntaisuus. Tutkimus on rajattu koskemaan oman fantasiasarjakuvani ensimmäisen osan itsekäännöstä. Aineisto koostuu teoksen itsensä lisäksi tutkimuksen aikana laaditusta käännöspäiväkirjasta sekä teoksen ensimmäisestä, vuoden 2010 versiosta käännöksineen. Etsin yleisiä periaatteita ja erilaisten ajattelutapojen vaikutteita käännösvalintoihin analysoimalla pohdintoja yksittäisistä käännösongelmista. Lisäksi arvioin vanhan ja uuden käännöksen eroja ja erojen mahdollisia syitä. Keskiössä ovat itsekääntämiseen olennaisesti liittyvät havainnot, jotka osoittavat, millä tavoin tekijän hallussa oleva tieto ja visio teoksesta vaikuttavat lopputulokseen.

Tutkimus osoittaa, että itsekääntämisen suhteutuminen allografiseen kääntämiseen ei ole yksiselitteistä: toisaalta koin suurimman osan työstä samankaltaiseksi kuin tavallinen kääntäminen, mutta toisaalta siinä oli runsaasti piirteitä, jotka puuttuvat allografisesta kääntämisestä. Itsekääntäessä otteeni oli huomattavasti vapaampi kuin allografisessa työssä, mutta tarve tehdä muutoksia kumpusi enemmän halusta parannella itse tekstiä kuin lähestyä kohdeyleisöä. Käännös luultavasti poikkeaisi lähdetekstistä huomattavasti enemmän, jos kääntämisen yhteydessä ei olisi ollut mahdollisuutta muokata samalla lähdetekstiä. Joskus kaksisuuntaisuutta ilmeni siten, että kohdekieliset ”käännökset” oli mietitty valmiiksi ennen lähdekielen vastineita. Ajoittain hyödynsin mahdollisuutta tehdä eri kieliversioista tarkoituksellisesti keskenään erilaiset. Vanhan käännöksen saattoi tosin katsoa uskollisemmaksi lähdetekstille sekä ilmaisun että rakenteen tasolla – käytännön osaamisen kartuttamisen lisäksi kääntäjänkoulutus, samoin itse tutkimusprosessi, ovat mahdollisesti kannustaneet tekemään lähdetekstiin muutoksia tavoilla, joita en kenties olisi tullut ajatelleeksi aikaisemmin.

Avainsanat: itsekääntäminen, B-työkieleen kääntäminen, kaksisuuntaisuus, sarjakuva, fantasia, autobiografia, autoetnografia

---



# Sisällys

1 Johdanto .....	1
2 Itsekääntäminen.....	6
2.1 Itsekääntäminen ilmiönä ja tutkimuskohteena .....	6
2.2 Suuntaisuus ja kieliversioiden väliset valtasuhteet .....	10
3 Fantasia- ja sarjakuvakääntäminen.....	13
3.1 Fantasia, kansanperinne ja kääntäminen .....	13
3.2 Sarjakuvakääntämisen erityispiirteitä .....	17
4 Aineisto ja menetelmä .....	22
4.1 October Magus: Sukuvelka, käännösluonnokset ja käännöspäiväkirja .....	22
4.2 Autobiografisen aineiston käsittely .....	24
5 Käännösprosessin analyysi.....	30
5.1 Sanasto .....	30
5.2 Kieli.....	37
5.3 Kuvan ja sanan yhteispeli.....	47
5.4 Yhteenvedo.....	52
6 Pohdinta.....	58
Lähteet .....	66
English abstract .....	i



# 1 Johdanto

Itsekääntämisestä kertovasta kirjallisuudesta nousee esille yksi teema ylitse muiden: kääntäjän on helpompi irrottautua lähdetekstistä, jos sattuu samalla olemaan itse sen kirjoittaja. Hän ei tällöin ole siihen yhtä tiukasti sidoksissa kuin tavalliset kääntäjät. Muut eivät voi koskaan olla täysin varmoja, mitä tekijä on tahtonut teoksellaan sanoa ja miten, joten heidän on yleensä tavalla tai toisella pyrittävä pysymään sille mahdollisimman uskollisena. On myös ilmeistä, että tekijä-kääntäjä selviää radikaalistakin muuntelusta vähemmällä kritiikillä kuin muut kääntäjät. Tämä itsekääntämisen erityiskysymys puolestaan heijastelee koko käännöstieteen historian keskeisintä aihetta: uskollisuutta lähdetekstille ja sitä, kuinka paljon siitä on sallittua poiketa (Bassnett 2014: 6).

Myös oman tapaustutkimukseni lähtökohtana on huomio siitä, että muiden töitä kääntäessäni olen perinteisesti kokenut paineita pysyä mahdollisimman uskollisena lähdetekstille, mutta sen sijaan olen kokenut paljon helpommaksi irrottautua sen kirjaimellisesta muodosta ja jopa tarkasta merkityssisällöstä kääntäessäni omaa työtäni. Olen nimittäin tiennyt, mitä pohjimmiltani haluaisin sanoa, ja olen lisäksi tiennyt pystyväni käyttämään kohdekielisessä versiossa sellaisia kohdekielen piirteitä, joita lähdekielellä ei ole. Koska olen aiemmin työskennellyt kääntäjänä, havaitsen eron luultavasti selkeämmin kuin itsekääntäjä, joka ei ole ennen omaa teostaan kääntänyt mitään muuta. Itsekääntämisen ja toisen kääntäjän suorittaman kääntämisen yhtymäkohtia ja eroavaisuuksia on kartoitettu jonkin verran (esim. Boyden & Jooken 2013), mutta on harvinaista, että itsekääntäjä olisi myös tämän kartoituksen tekijänä.

Lähtöoletukseni siis on, että käännösprosessi on merkittävällä tavalla erilainen, kun kääntäjä on itse tuottanut alkuperäisen teoksen. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, pitääkö tämä todellisuudessa paikkansa ja jos pitää, millä tavoin prosessi on erilainen.

Jan Walsh Hokensonin ja Marcella Munsonin katsaus itsekääntämisen tai ”kaksikielisen tekstin” (*bilingual text*) historiaan osoittaa, että kieliversioiden ekvivalenttisuutta ei ole aina pidetty lainkaan oleellisena, kuten ei myöskään kääntämistä oman äidinkielen suuntaan – käsitys yhdestä oikeasta äidinkielestä on ylipäättään vasta romantiikan ajan perua (Hokenson & Munson 2007). Itsekääntäminen on saanut huomiota erityisesti postkoloniaalisen tutkimuksen myötä (Boyden & De Bleeker 2013: 178), vaikkakaan kääntämistä konkreettisena ilmiönä ei jostain syystä pitkään aikaan huomioitu sen sisällä (Bassnett 2014: 54). Vaikka itsekääntäminen onkin jo erityisesti kuluvan vuosituhannen alusta asti tunnustettu luultua laajempaan ilmiönä ja

sen tutkimus on lisääntynyt viime vuosina huomattavasti, sen prosessiin keskittyvä tieteellinen tutkimus on edelleen harvinaista. Muun muassa Michael Boyden ja Liesbeth De Bleeker (2013: 180) toteavat, että suurin osa itsekääntämiseen kohdistuvasta tutkimuksesta keskittyy itse tuotokseen sen käyttötarkoituksen tai luomisprosessin sijaan. Siihen kysymykseen, voiko itsekääntäjä kääntää vapaammin, on siis etsitty vastausta lähinnä tekstin suhteista toisiin teksteihin (Boyden ja De Bleeker 2013: 180). Lisäksi sarjakuva lajityyppinä on nähdäkseni jäänyt tässä yhteydessä kokonaan huomiotta. Arvioisin kuitenkin, että juuri nyt sarjakuvan itsekääntämistä tapahtuu paljon erityisesti internetissä julkaistavien sarjakuvien myötä. Käännöstiessä ei myöskään ole tartuttu vähemmistökielten aiheeseen kovin innokkaasti (Cronin 169).

Tutkimuksia itsekääntäjän lähdetekstiin mahdollisesti tekemiin muutoksiin on tehty jonkin verran (esim. Li 2006; Talvitie 2012). Tutkielmani on uskoakseni hyödyllisenä lisänä tapaustutkimusten joukossa ensisijaisesti siksi, että se tarjoaa ensi käden näkemyksiä myös siihen, miksi muutokset on tehty. Vaikka ulkopuolisen tutkijan lieneekin helpompaa pysyä aiheensa suhteen objektiivisena, hänen voi olla vaikea päästä käsiksi siihen, mitä (itse)kääntäjä todella on käännöksellään tavoitellut ja millaista hiljaista tietoa tällä on hallussaan.

Itsereflektiotutkimus soveltuu erityisen hyvin vastaamaan kysymykseen ”miksi kääntäjä kääntää kuten kääntää?”. Tämän toteutukseen käytän käännöspäiväkirjametodia, jonka kaltaista ovat soveltaneet aiemmin muun muassa Sari Hokkanen (2016), joka tutki simultaanitulkkausta seurakunnan jäsenen näkökulmasta ja Riitta Oittinen (2018: 167–187), joka tutki ajatusprosessiaan kuvakirjatekstejä kääntäessään.

Käännöksen ja adaptaation välinen ero hämärtyy, kun kääntäjä päättää tietoisesti muuttaa käännöstä kohdetekstistä poikkeavaksi. Itsekääntäjät tosin päätyvät joskus muokkaamaan myös lähdetekstiä käännöksen perusteella. Tunnetuin esimerkki ilmiöstä ovat Samuel Beckettin työt (Grutman 2013: 192). Ilmiö kyseenalaistaa lähdetekstin ja käännöksen määrittelyä. Määrittelykysymykseksi jää myös, millainen apu muilta voidaan vielä laskea itsekääntämisen piiriin – omalla kohdallani ei ole olennaista ottaa siihen kantaa, sillä tässä tapauksessa prosessiin ei osallistu muita ihmisiä. Olen rajannut tutkielman ulkopuolelle myös lopullisten kieliversioiden erojen vertailun ja kohdennan huomion sen sijaan itse prosessiin, jossa nämä mahdolliset erot syntyvät.



Vielä vähän aikaa sitten itsekääntäminen katsottiin marginaaliseksi ilmiöksi kirjallisuus- ja käännöstieteissä. Tutkimus on pitkään painottunut kuuluisiin kirjailijoihin, kuten Samuel Beckettiin ja Vladimir Nabokoviin. Varsinkin Beckett on ollut merkittävä tutkimuskohde, sillä hänen työskentelymetodeistaan löytyy paljon variaatiota analysoitavaksi (Grutman 2013: 192). Itsekääntäminen on pitkään ollut tutkimuksellisessa paitsiossa, luultavasti suurilta osin sen vuoksi, että se ei ole kuulunut selkeästi minkään tietyn tutkimusalan piiriin. Kirjallisuudentutkijat puolestaan ovat kattaneet yksittäisiä historian aikakausia siten, että itsekääntämisen historian kokonaiskuva on jäänyt hämäräksi. (Hokenson ja Munson (2007: 2–3.) Ilmiötä on sitä paitsi viime vuosiin asti pidetty yleisesti hyvin harvinaisena ja poikkeuksellisenä eikä luultavasti siksi erityisen merkityksellisenä (Santoyo 2010: 19). Jos näin väitetään edelleen huolimatta lukuisista tätä vastaan todistavista esimerkeistä, on syytä kysyä, kuinka usein sitä olisi tapahduttava, jotta se ei olisi harvinaista. Kaikkien teosten ja niiden eri kieliversioiden kirjoittajia ei ole aina merkitty muistiin, ja muun muassa keskiaikaisten kirjoittajien ja kääntäjien nimeäminen perustuu osin arvailuun. Itsekääntäminenkin on tällöin helposti jäänyt piiloon. (Hokenson & Munson 2007: 19.) Nykyäänkin itsekääntäminen voi jäädä helposti huomaamattomaksi yksinkertaisesti siksi, että teos tulee tunnetuksi vain yhdellä, yleensä laajemmalle levinneellä kielellä (Gentes 2013: 269). Molemmat tekstiversiot saatetaan toisaalta myös esitellä rinnakkain ilman mitään vihjettä siitä, että toinen teoksista on alkuperäinen ja toinen käännös (Gentes 2013: 267).

Myös kääntäjän toimijuuteen (*agency*) on kiinnitetty huomattavasti enemmän huomiota erityisesti sen jälkeen, kun 1990-luvulla julkaistiin sekä Lawrence Venutin *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) että Andre Lefeveren *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992). Kääntäjän matala palkka ja status kannustivat kiinnittämään huomiota kääntäjän merkitykseen: Venutin päämääränä oli kääntäjän näkyvyyden lisääminen. (Bassnett 2013: 282.) Nykyään tutkijat uskovat itsekääntämisen muodostavan etuoikeutetun tutkimuskohteen, jonka kautta voitaisiin entistä laajemmin ymmärtää tekijyyttä, identiteettiä ja kääntämistä (Boyden & De Bleeker 2013: 177). Eräs huomattava, ajantasainen lähde itsekääntämiseen liittyvälle tutkimustiedolle on tutkija Eva Gentes ylläpitämä blogi osoitteessa [self-translation.blogspot.com](http://self-translation.blogspot.com). Blogissa julkaistaan muun muassa säännöllisesti päivittyvä listaus itsekääntämiseen liittyvästä tutkimuskirjallisuudesta.

Kääntämisen ja tulkkaamisen prosessien tutkimus onkin tutkija Amanda Smithin (2014: 131) mukaan suhteellisen uusi ilmiö, joka on alkanut varsinaisesti vasta 1980-luvun lopulla. Vielä

tällä hetkellä perusteellisin tapa saada tietoa kääntäjän ja tulkin mielensisäisistä prosesseista on kääntäjän itsensä mahdollisimman tarkka raportointi. Tätä on toteutettu muun muassa *think aloud protocol (TAP)* -tyyppisissä tutkimuksissa. Niissä kääntäjät tai tulkit refleктоivat prosessiaan kääntämisen tai tulkkauksen yhteydessä, ilman tarvetta tehdä sitä strukturoidusti esimerkiksi kokonaisilla lauseilla (Smith 2014: 136). Samanaikaisuus kenties tarkoittaa, että tulkin tai kääntäjän ajatukset tulevat esiin aidoimmillaan ilman, että myöhemmät muistikuvat muokkaavat niitä. Omien ajatustensa ilmaisu on kuitenkin opittu taito, ja samanaikainen henkinen kuormitus voi heikentää sitä huomattavasti (Smith 2014: 132). Henkisten prosessien kuvaamisen välittömyys on siis samaan aikaan TAP-menetelmän vahvuus ja heikkous. Niissä siis korostuu välittömyys, ja mahdollinen reflektointi jää myöhempään vaiheeseen. Kääntämisen prosessia voidaan tutkia myös tarkastelemalla käännoösluonnoksia, erityisesti jos niihin sisältyy dialogia ja täten ratkaisujen sanallista perustelua useamman kääntäjän välillä. Tällaista tutkimusta on tehnyt esimerkiksi Maria Filippakopolou (2008: 19–36). Käännoösluonnoksista on nähtävissä myös vaihtoehdot, jotka syystä tai toisesta on hylätty lopullisen version eduksi. Käännoösluonnoksia tutkimalla voidaan saada kuva käännoöksen kehityskaaresta. Välittömyyden etuun voidaan puolestaan pyrkiä siten, että kääntäjä kirjoittaa ajatuksensa luonnoksesta muistiin kääntämisen yhteydessä.

Tutkielmani otsikossa on mainittu sana *autobiografinen*, sillä se kuvaa käyttämäni aineistonkeruu- ja tulkintametodia yleisellä tasolla, mutta analyysissä esiin tuomani näkökulmat mahdollistavat myös autoetnografista tulkintaa. Itsekääntäjän roolissani yhdistyvät monet muut roolit, joista olen (sarjakuvan)tekijän ja (globaalille valtakielelle kääntävän) kääntäjän lisäksi eriteltyt kääntäjäkoulutuksen saaneen tutkijan ja fantasia- ja folkloreharrastajan roolit. Kaikki nämä heijastuvat sekä käännoösprosessiin että tutkimusprosessiin, ja niiden esilletuonti on perusteltua myös läpinäkyvyyden kannalta.

Aineistonani on suomeksi piirtämäni ja englanniksi itsekääntämäni pitkän fantasiasarjakuvan *October Magus* ensimmäinen osa, *Sukuvelka*. Se on suunniteltu alusta lähtien sopimaan sekä paperilla julkaistavaksi että verkkosarjakuvaksi. Teoksen syntyhistoriaan kuuluu myös varhainen käännoösversio, jota olen käyttänyt uuden käännoösprosessin tukena ja jota kommentoin myös lähemmin käännoöspäiväkirjassa. Voitaisiin siis jossain määrin puhua myös uudelleenkääntämisestä, jonka perusteena ovat lähdetekstin osittaiset muutokset sekä halu testata, kuinka paljon uusi käännoös eroaisi aikaisemmasta. Oletan, että vuosia aiemmin luotu käännoös on kirjaimellisempi, eli että se noudattaa semanttisesti alkuperäistä tekstiä niin, että

siinä ei lisätä tai poisteta informaatiota eikä liioin muuteta asiasisältöä. Oletan myös, että sen lauserakenne ei poikkea suuresti alkuperäisestä, jolloin teksti näyttää enemmän ”käännöskieleltä”, kohdekielelle epätypilliseltä kieleltä. Aiemman käännöksen vertailu nykyisiin käännösluonnoksiin havainnollistaa kaksisuuntaisuuden kehittymistä ja kääntäjänkoulutukseni roolia käännöstekniikan valinnassa. Vanha käännös on kuitenkin keskeneräinen, ja muun muassa tämän materiaalin vähäisyyden vuoksi se ei ole tutkimuksen keskiössä.

Sarjakuvakääntämisestä on viime aikoinakin tehty runsaasti tutkimusta, myös pro gradu -tutkielmia (esim. Kontio 2007; Viitanen 2017), samoin fantasian kääntämisestä (esim. Kontio 2007; Hämäläinen 2006; Laukkanen 2015). Käyn siis näihin aiheisiin liittyvää teoriaa läpi vain niiltä osin kuin se liittyy suoraan aineistostani löytyviin esimerkkeihin, ja keskityn aineiston käsittelyssä pääasiassa itsekääntämisen erityispiirteisiin. Siihen läheisesti liittyvinä teemoina mukana kulkevat B-työkieleen kääntäminen ja kaksisuuntaisuus. Nojaan aineistosta erityisesti käännöstyön aikana kirjoittamaani käännöspäiväkirjaan, johon kirjattuja huomioita analysoin itsekääntämisestä saadun tiedon pohjalta soveltaen autoetnografisia menetelmiä. Autoetnografialle on tyypillistä, että tutkimus itsessään vaikuttaa jossain määrin tutkijan suhtautumiseen tutkittavaan asiaan ja mahdollisesti jopa muuttaa sitä jatkossa. Tuon tämän piirteen esille näkyvästi.

Tutkielman ensimmäisessä teorialuvussa 2 esittelen itsekääntämistä ilmiönä, sen historiaa ja siihen kohdistunutta tutkimusta. Tuon myös esille kielisuuntien vaikutuksen itsekääntämiseen. Luvussa 3 kerron fantasiagenren ja sarjakuvamedian erityispiirteistä ja kääntämisestä. Luvussa 4 esittelen aineiston taustoineen ja menetelmän, jota käytän sen tulkitsemiseen. Tässä yhteydessä kerron myös autobiografisen ja autoetnografisen tutkimuksen periaatteista niiltä osin, kuin ne liittyvät työhöni. Luvussa 5 analysoin käännösprosessiani ja teen sen tuloksista yhteenvedon. Luvussa 6 arvioin, millaisia vastauksia sain tutkimuskysymyksiini ja millaisia jatkokysymyksiä niistä seuraa sekä sitä, kuinka toimivaksi menetelmäni osoittautui.

## 2 Itsekääntäminen

Tarkastelen aluksi itsekääntämistä, joka on pääasiallinen tutkimusaiheeni ja luo viitekehyksen, jonka läpi tarkastelen muita teemoja. Käsitteiden määrittelyn ja taustakatsauksen jälkeen siirryn tarkastelemaan lähemmin kieliparien ja kielisuunnan problematiikkaa.

### 2.1 Itsekääntäminen ilmiönä ja tutkimuskohteena

*Itsekääntäminen (self-translation)* tarkoittaa sitä, että kirjailija kääntää oman teoksensa itse (Grutman & Van Bolderen 2014: 323). Käännöksen lähdeteksti voi olla kirjoitettu joko äidinkielellä tai vieraalla kielellä. Itsekääntäjät voivat olla syntyjään kaksikielisiä tai jollain muulla tavalla vaadittavan kielitaidon saavuttaneita. *Adaptaatio* eli muunnelma voi joskus olla terminä täsmällisempi ja kuvaavampi kuin käännös: kääntäjä on vapaa ottamaan niin paljon luovia vapauksia kuin tahtoo, ja näitä vapauksia usein myös otetaan (ks. esim. Talvitie 2012; Boyden & Jooken 2013). Käytän kautta tutkielman sanaa *tekijä* esimerkiksi sanan *kirjailija* sijaan, sillä se on terminä sopivampi: sarjakuvakirjailijoiden sijaan tavataan puhua sarjakuvantekijöistä.

Itsekääntämiselle on useampia englanninkielisiä termejä, kuten esimerkiksi *autotranslation* (Grutman 2013: 188) ja *bilingual text* (Hokenson & Munson 2007: 1), mutta suomenkielisellä termillä ei ole yhtä yleisiä, kilpailevia vastineita. Suomenkieliselle teokselle on olemassa termi *oma käännös*, jota myös Talvitie (2012: 5) käyttää. Se on kuitenkin käytössä myös muissa yhteyksissä, kuten esimerkiksi tutkijan viitatessa omaan, epäviralliseen käännökseensä lähteenä käyttämästään tutkimustekstistä. Itsekääntämiselle vastakkaisesta ilmiöstä, ”tavallisesta” toisen tekijän teoksen kääntämisestä, on myös käytetty erilaisia termejä kuten *allographic translation* (Boyden & Jooken 2013: 329) ja *heterographical translation* (Grutman & Van Bolderen 2014: 222).

Muiden tekstejä kääntävä joutuu pohtimaan, mikä lähdetekstissä on sen kirjoittajan mielestä oleellisinta tai eniten sen ”hengen” mukaista – itsekääntäjä tietää tämän jo valmiiksi. Brian T. Fitch<sup>1</sup> on (Santoyon 2010: 17) mukaan) on käyttänyt ilmaisua *authorial intentionality*, joka viittaa tähän tekijän itsensä (oletettavasti) tiedossa olevaan tekstin alkuperäiseen tarkoitukseen.

---

<sup>1</sup>Fitch, Brian T. 1988. *Beckett and Babel: an Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: Univ. of Toronto Press. 125.

Käännösosalalla käytetään myös termiä *transcreation*, joka viittaa korostettuun luovuuden käyttämiseen uuden käännöksen luomisessa. Termillä viitataan erityisesti mainoskääntämiseen. Termi korostaa ajatusta, että kohdeteksti ei ole ”vain” käännös, vaan kokonaan uusi teos. (Recalde 2017.) Ammattikäntäjä saattaa puolestaan pitää itsestään selvänä ajatusta, että kohdeteksti on jollain tavalla oman kielensä ja kulttuurinsa muokkaama tuote, eikä sitä tarvitse pakata erilliseen käsitteeseen tätä korostaakseen: mikään käännös ei ole ”vain” käännös. Muun muassa Susan Bassnett (2013: 289) edustaa kantaa, jonka mukaan kaikki kääntäminen on uudelleenkirjoittamista, eikä uudelleenkirjoittamisen asteen määrittely ole mielekäästä. *Transcreation* kuitenkin viittaa prosessiin, jossa teksti luodaan alusta asti uudelleen niin, että lopputulos ei välttämättä muistuta alkuperäistä muuten kuin perusidealtaan (Recalde 2017). Kohdetekstin huolellisesta sovittamisesta uuteen kontekstiinsa käytetään myös termiä *lokalisaatio*, jolla tosin viitataan erityisesti tietotekniseen kääntämiseen (Schäler 2009: 157).

Itsekääntäjä voi käyttää omaa harkintaansa siinä, millaisen version toisenkielisestä tekstistä tekee ja millä nimellä sitä kutsuu. Omasta puolestani puhun tässä tutkielmassa itsekääntämisestä termin ytimekkyyden ja yksiselitteisyyden vuoksi. Samasta syystä käytän tällä tavalla käännetyistä teoksesta samasta termistä johdettua sanaa *itsekäännös*. Tekijästä erillisen kääntäjän laatimasta käännöksestä käytän tästä eteenpäin ilmaisua *allografinen käännös* ja sen laatijasta ilmaisua *allografinen kääntäjä*.

Itsekääntämiseen voi olla useita erilaisia syitä, kuten toive laajemmasta yleisöstä tai halu kontrolloida tulevaa käännöstä tarkkaan. Syynä voi olla, että työhön ei ole löytynyt toista tekijää, eikä valinta ei siis ole täysin vapaaehtoinen. Saattaa toisaalta olla tekijän omaksi eduksi saattaa teos itse laajemmalle lukijakunnalle. Esimerkiksi kirjailija Leila Abouzeidiin ei reagoitu kotimaassakaan erityisen positiivisesti ennen kuin hän sai tunnustusta ulkomailla käännöksensä kautta (Abdo 2009: 2), ja kirjailija Rabindranath Tagore puolestaan sai Nobel-palkintonsa 1913, kun hänen käännöksensä olivat tehneet hänet tunnetuksi ulkomailla (Santoyo 2010: 17–18). Tagoreen tosin kohdistui kritiikkiä tavasta, jolla hän käännöksensä toteutti: hänen katsottiin pettäneen lähdekielisen teoksensa omaksumalla kohdekielen tyylipiirteitä, eikä Tagore itsekään ollut käännöstapaansa tyytyväinen jälkikäteen (Grutman 2013: 195).

Corinna Krause (2008:128) lisää, että gaeliksi kirjoittavat runoilija-itsekääntäjät kokevat, että heillä on teokseensa vahva omistajuuden tunne. He ilmaisivat halua painottaa alkuperäisteoksen merkitystä, mutta myös halua suojella kaksikielistä tekstiään tulkintavirheiltä – ja täten mahdollisesti myös käännösvirheiltä. On myös mahdollista, että tekijän motivaationa on

pelkästään halu ilmaista itseään toisella kielellä, koska hän esimerkiksi kokee toisen kielen soveltuvan paremmin tarkoitukseensa (Hokenson & Munson 2007: 190). Erityisesti jälkimmäiset tapaukset kyseenalaistavat ekvivalenssin arvona, sillä ne perustuvat jo lähtökohtaisesti toisen kielen erilaisuuteen ja implikoivat ekvivalentin kääntämisen mahdottomuutta.

On myös syytä olla kääntämättä omia teoksiaan itse. Voimakkaimmin itsekääntämistä vastaan lienee puhunut runoilija Christopher Whyte artikkelissaan *Against Self-Translation* (2002). Muutkin ovat ilmaisseet haluttomuutta tai kielteisyyttä käytäntöä kohtaan esimerkiksi toteamalla, että se on kuin saman tekstin tekemistä kahteen kertaan, ja siten yksinkertaisesti epämielekkään tuntuista (Grutman & van Bolderen 2014: 325).

Myös Whyte (2002: 68) kertoo, että itsekääntäminen on hänelle sisällötöntä toimintaa, johon ei sisälly samanlaista elävää vuorovaikutusta kuin toisten runojen kääntämisessä. Se tuntuu hänestä siltä, että runosta poistuu sisältö, joka voi hyvin ollakin sen kieli itsessään. (Whyte 2002: 68.) Se, miltä runo näyttää ja kuulostaa, voikin olla yhtä tärkeää tai tärkeämpää kuin se, mitä siinä sanotaan. Whyte kuitenkin toteaa kääntävänsä mielellään toisten runoja ja saavansa niistä inspiraatiota omiinsa, ja että se on kuin kävisi dialogia toisten runoilijoiden kanssa. Hän sanoo pitävänsä itsekääntämistä erilaisena petoksena – hän ilmeisesti arvioi, että lukijalle syntyy kuva eräänlaisesta väärästä ekvivalenssista. Hän ilmoittaa yhtyvänsä kirjailija Paul Valéryn<sup>2</sup> mielipiteeseen, että se mikä on sanottu on sanottu: tekijällä ei ole erityistä auktoriteettia ja se, mitä hän aikoi sanoa, värittää sitä, mitä hän oikeasti sanoi. (Whyte 2002: 68.) Itsekääntämisen mahdollisista negatiivisista puolista Krause (2008: 133) puolestaan tuo esille sen, että itsekääntäjä saattaisi kohdata kiusausta vältellä joitain vaikeasti käännettäviä ilmauksia, koska tietää joutuvansa itse ratkaisemaan käännösongelmat.

Genrellä ja medially saattaa olla hyvinkin paljon väliä siinä, miten itsekääntäminen koetaan. Whyten kohdalla on otettava huomioon, että kyse on runoudesta. Runouden kohdalla kieli itsessään ja sen muoto korostuvat kenties enemmän kuin missään muualla, paitsi ehkä laulunsanoituksissa. Tällöin on helppo ymmärtää, jos kääntäminen näyttäytyy turhauttavana. Tekstin laadun ei kuitenkaan tarvitse olla erityisen luovaa: myös esimerkiksi lehtiartikkeleita kääntäessään itselleen voi suoda vapauksia, joita ei soisi muille kääntäjille (Santoyo 2010: 21). Toisaalta Whyte (2002: 68) ihmettelee, miksi ylipäättään kirjoittaa runoa kahdella kielellä, jos

---

<sup>2</sup> Paul Valéry 1971. *Le Cimetière Marin*. Edinburgh. Edited and translated by Graham Dunstan. 93.

molemmissa on tuloksena samanlainen runo. Runouden kääntäminen onkin saanut erityisen paljon huomiota kaikista kääntämisen lajeista sekä sen ominaispiirteiden vuoksi että siksi, että sen kääntäjät ovat kirjoittaneet runsaasti omista kokemuksistaan (Bassnett 2014: 123).

Usein mielekkäimmäksi tavaksi toteuttaa itsekäännös pidetäänkin teoksen luomista kahdella kielellä sillä tavoin, että versioiden nähdään *täydentävän* toisiaan *toisintamisen* sijaan (esim. Whyte 2002: 68; Hokenson & Munson 2007: 87). Näin kääntämisessä vallitseva uskollisuuden ideaali (ks. esim. Bassnett 2014: 150–153) ei ainoastaan menetä otettaan, vaan voi jopa kääntyä pääläelleen. Kirjallisuudentutkija Gérard Genette<sup>3</sup> on todennut, että uskottomuus lähdetekstille on “un privilège auctorial” eli tekijän etuoikeus (Boyden & De Bleeker 2013: 180). Toisaalta yhtä laajalle levinnyt on myös kirjailija-runoilija Paul Valéry'n näkemys, että tekijällä ei työn loputtua ole sitä kohtaan mitään erityistä auktoriteettia (Whyte 2002: 68). Itsekääntäjiltä ei kuitenkaan odoteta kohde- ja lähdetekstin välistä ekvivalenssia siinä missä allografisilta kääntäjiltä (Boyden & De Bleeker 2013: 181). Sen sijaan itsekääntäjä voi olla allografista kääntäjää sidotumpi kohdeyleisöön, koska haluaa antaa itsestään kirjailijana tietynlaisen kuvan lukijakunnalleen. Boyden ja Jooken (2013: 224) huomauttavat tutkimuksessaan kirjailija Crevecoeurista, että vapaus oli hänen kohdallaan jossain määrin näennäistä, sillä häntä sitoi pyrkimys tiettyyn imagoon ranskalaiselle lukijakunnalleen.

Vapauksien ottamiseen on muitakin konteksteja kuin itsekääntäminen: Bassnett (2014: 101–103) esittelee kääntäjä Liz Lockheadin tavan ottaa vapauksia niissä tilanteissa, joissa käännetty teos on jo valmiiksi tunnettu, ja hänen oma, tuoreempi käänöksensä asettuu osaksi luonnollista käännosten jatkumoa. Sen sijaan jos hänen käänöksensä on ensimmäinen, hän on lähdetekstin suhteen huomattavasti varovaisempi ja tuntee suurta vastuuta ja uskollisuutta lähdetekstille yleisön sijaan, sillä hänen tuleva käänöksensä on ainoa, jonka perusteella kohdekielinen yleisö voi muodostaa tulkintansa alkuperäisestä. (Bassnett 2014: 101.)

Silloin kun käänös poikkeaa alkuperäisestä jollain oleellisella tavalla, on merkillepantavaa, kenen ehdoilla se tapahtuu: tekijän vai yleisön. Tiia Talvitie (2012) tutki pro gradu -tutkielmassaan Roman Schatzin itsekäännöksiä keskittäen pohdintansa kysymykseen, onko hänen tutkimansa teos tulkittavissa ennemmin käännökseksi vai muunnelmaksi, ja päätyi muunnelmaan, sillä siinä oli runsaasti kohdekielistä yleisöä silmällä pitäen tehtyjä muutoksia. Samalla tavoin Jessica Tsui Yang Lin (2006) tutkimus osoittaa, että kirjailija Eileen Chang

---

<sup>3</sup> Genette, Gerard 1987. *Seuils*. Seuil, Paris.

korostaa kahdella kielellä kirjoitetussa teoksessaan saman teoksen eri puolia eri kohdekielten lukijoille (Li 2006: 106). Diya Abdo (2009: 19) esittää, että kirjailija Leila Abouzeid pystyy kohdekielellä kertomaan asioista, joista joutuu lähdekielellään ja -kulttuurissaan vaikenemaan. Kyse on näissä tapauksissa siis lähinnä siitä, mitä itsekääntäjä selittää ja jättää selittämättä tarpeen mukaan: mitä tekijä kenellekin haluaa kertoa. Schatzin, Changin ja Abouzeidin tyyppisissä tapauksissa muuntelemisen motivaationa ei ole niinkään oman aikaisemman tekstin parantelu kuin sovittaminen kohdekieliselle yleisölle, ja muuntelun voi katsoa yleisölähtöiseksi ennemmin kuin tekijälähtöiseksi. Bassnettin (2013: 289) näkökulmasta sillä ei ole merkitystä, onko itsekääntäjillä kääntämisen suhteen enemmän valtaa, jos nämä eivät kuitenkaan käytä sitä. Kuten jo ylläolevat tapaukset osoittavat, jotkut selvästi käyttävät valtaansa, joten mielestäni tämä vallankäyttö on tutkimuksen arvoista. Vaikka jakaisinkin Bassnettin käsityksen, ettei tekijä-kääntäjän ja allografisen kääntäjän välillä tulisi tehdä eroa, viimeaikainen tutkimushistoria osoittaa, että kulttuurisella tasolla näin joka tapauksessa tehdään. Tätä kulttuurisen arvonannon eroa ei ole syytä kieltää, vaikka sille ei näkisikään perustetta.

Syy Samuel Beckettin keskeiseen asemaan itsekääntämisen tutkimuksissa on epäilemättä ollut hänen järjestelmällisessä tavassaan kääntää huomattavan suuri tuotantonsa kahdelle kielelle ja siinä, että hänellä oli jo ennestään kääntäjäkokemusta. Beckett tosin oli alun perin vastahakoinen käännöstyötä kohtaan, koski se sitten omia tai toisten teoksia, ja koki sen myöhemminkin raskaaksi. Tästä huolimatta hänelle syntyi mittava, kaksikielinen tuotanto. Beckettin työlle on tyypillistä myös *kaksisuuntaisuus (bidirectionality)*: työt alkoivat lopulta syntyä keskenään rinta rinnan niin, ettei enää olekaan ollut aukottomasti osoitettavissa, mikä on lähde- ja mikä kohdeteksti. Hän tosin ei ilmeisesti koskaan nauttinut kääntämisestä, ja on mahdollista, että hänen oli siksi kääntämisen sijaan helpompaa miettiä jo alustavasti asiat molemmilla kielillä. Rainier Grutman (2013: 192) käyttää menetelmästä nimitystä *simultaneous self-translation* eli simultaaninen itsekääntäminen. Näiden seikkojen lisäksi hänen tapauksestaan tekee erikoisen hänen kielivalintansa: englantia ja ranska ovat molemmat olleet eri alueilla ja vaihtelevina maailmanaikoina *lingua francan* tasoisessa asemassa, eikä kumpaakaan voi suoranaisesti katsoa toiselle alisteiseksi. (Grutman 2013: 192.)

## 2.2 Suuntaisuus ja kieliversioiden väliset valtasuhteet

*Tieteen termipankki* selittää tulkin ja kääntäjän käyttämät kieliparit eli *suuntaisuuden* siten, että ”[k]oulutettu tulkki tulkkaa yhdestä tai useammasta vieraasta kielestä omaan äidinkieleensä ja äidinkielestään yleensä yhteen vieraaseen kieleen”. Termipankin artikkeli lisää



suuntaisuuskäsitteen herättäneen ”ammattikentällä ristiriitaisia tunteita, sillä äidinkieleen päin kääntämistä ja tulkkauksia on perinteisesti usein pidetty ihanteena (etenkin eurooppalaisten pääkielten parissa)” ja että ”B-työkieleen päin toimimista on monissa konteksteissa vastaavasti pidetty epätoivottavana.” Artikkelin kertoo myös viimeaikaisessa tutkimuksessa tätä näkemystä haastetun ja antaa ymmärtää, että asenteet ja käytänteet ovat ammattikentällä nykyään joustavampia. (Tieteen termipankki: suuntaisuus.) Laajalle levinneiden kielten näkökulmasta äidinkieleen kääntämisen toivottavuus on ymmärrettävää. Vaatimus kääntää vain äidinkieleensä on kuitenkin ongelmallinen niiden kielten kannalta, joita kovin moni ei puhu vieraana kielenä (Lonsdale 84-88.)

Whytelle perimmäinen syy vastustaa itsekääntämistä on, että se luo illuusion siitä, että kohdeteksti kertoo kaiken oleellisen eikä lähdetekstiin ole enää syytä tutustua (Whyte 2002: 68). Whyte korostaa, että valtakielisen käännöksen olemassaolo poistaa lukijoiden tarpeen nähdä vaivaa tutustua vähemmistökieliseen versioon, jollainen alkukielinen teos usein on (2002: 69). Koska tekijän omasta käännöksestä usein vielä puuttuu maininta, että se on käännös, alkukielinen teos jää entistä enemmän pimentoon (Gentes 2013: 269, 277). Michael Boyden ja Liesbeth De Bleeker (2013: 180) kuitenkin kritisoivat Whytea sen seikan huomiotta jättämisestä, että ajatus omasta, ainutkertaisesta äidinkielestä on suhteellisen tuore ilmiö historiallisessa mittakaavassa ja että vuosisatojen ajan käännösten oli tavallisempaa siirtyä valtakieleltä vähemmistökielen suuntaan.

Vieraaseen kieleen kääntäminen on perinteinen vieraan kielen oppimisen työkalu – ja monissa maissa kielen opettelu onkin nähty B-työkieleen kääntämisen pääasiallisena tarkoituksena (Lonsdale 2009: 85). Sen sijaan Krause (2008: 128–129) esittää, että itsekäännettyjen versioiden on nähty olevan tukena myös vähemmistökieltä opetteleville, joihin niiden puhujat itsekin saattavat kuulua äidinkielen kirjallisen perinteen niukkuudesta johtuen. Tämä puhuu osaltaan Whyten näkemyksiä vastaan. On siis mahdollista, että itsekäännökset herättävät ja tukevat kiinnostusta alkuperäistä kieltä kohtaan sen sijaan, että sammuttaisivat tämän kiinnostuksen.

Grutman (2013: 188) on jakanut itsekääntäjät, joiden äidinkieli on jollain tavoin heikommassa asemassa B-työkieleen nähden, karkeasti kolmeen luokkaan: maahanmuuttajiin, entisten siirtokuntien kansalaisiin ja jollain muulla tavoin vähemmistössä olevan kielen edustajiin. Hän myöntää, että jako ei ole lopullinen, mutta pitää huomionarvoisena tarkastella tällaisia

itsekääntäjiä erillään sellaisista kuin Beckett, jolla on ollut vapaus valita itse kieliparinsa ja joka olisi voinut hyvin valita myös jonkin toisen vieraan kielen.

Niissä maissa, joissa B-työkielelle joudutaan kääntämään enemmän, käännetään erityisen paljon informatiivista tekstiä, joka on suunnattu kansainväliselle yleisölle (Lonsdale 84-88). Tekijöiden voisi olettaa suosivan kansainvälistä lähestymistapaa myös esimerkiksi itsekääntäessään sellaisia verkkosarjakuvia, jotka on käännetty englanniksi suuremman lukijakunnan saavuttamiseksi ja siten luultavasti suunnattu kansainväliselle yleisölle. Chesterman (2016: 15) huomauttaa, että halutessaan välttää *kotouttamista* ja suosia lähdekielen kielen piirteitä säilyttävää *vieraannuttamista* ja näin vähentää englannin tapaisten valtakielten hegemoniaa kääntäjä saattaa paradoksaalisesti lisätä sitä: valtakieli todennäköisesti vain omaksuu nämä vieraat piirteet ja vahvistuu entisestään.

Itsekääntäminen tuo kielten ja kulttuurien suhteiden lisäksi näkyville muitakin arvovalta-asetelmia: kirjailijan oma käännös asettuu samalle viivalle alkuperäisen tekstin kanssa niin, että molemmat voidaan nähdä alkuperäisteoksina. On toisaalta ainakin kaksi eri lähtökohtaa, joista tekijän pätevyys kääntää omaa tekstiään voidaan kyseenalaistaa: sekä kielisuuntakysymys että kysymys siitä, onko hänen suhteensa lähdetekstiin liian läheinen, jotta käännösprosessi olisi mielekäs.

### 3 Fantasia- ja sarjakuvakääntäminen

Itsekääntämisen lisäksi tässä tapaustutkimuksessa on otettava huomioon fantasia genrenä ja sarjakuva mediana, sillä niiden tuomilla rajoituksilla ja mahdollisuuksilla on oletusarvoisesti oma vaikutuksensa käännösratkaisuihin. Tässä luvussa kerron fantasian kääntämisen ja sarjakuvakääntämisen erityispiirteistä niiltä osin, kuin ne liittyvät omaan tutkimukseeni.

#### 3.1 Fantasia, kansanperinne ja kääntäminen

Fantasiateoksia jaetaan karkeasti kategorioihin *high fantasy* ja *low fantasy* sen mukaan, kuinka paljon todellista eli *primaaria* maailmaa niissä esiintyy (Ihonen 2004: 81–82). *Fantasian* voi ymmärtää laajemmassa merkityksessään kattavan koko *spekulatiivisen fiktion* lajikentän, johon myös esimerkiksi tieteiskirjallisuus kuuluu (Sinisalo 2004: 17). Keskityn tässä yhteydessä kuitenkin J.R.R. Tolkienin teosten myötä vakiintuneeseen *high fantasy* -perinteeseen, joka puolestaan ammentaa eri alueiden ja aikakausien kansanperinteistä monilla tavoin.

Fantasian yhtenä tunnuspiirteenä on, että siinä esiintyy ilmiöitä ja olentoja, joita todellisuudessa ei ole olemassa. Asiat, jotka normaalisti tulkittaisiin ennemmin metaforisesti, voidaan tällöin tulkita myös kirjaimellisesti: siinä missä normaalitodellisuuden viitekehys ohjaa tulkitsemaan puheen esimerkiksi demoneista ihmismielen luomina pelkoina, ohjaa fantasiakirjallisuuden viitekehys lukijan olettamaan, että puhe on jonkinlaisista konkreettisista hirviöistä. Käännöstieteessä tunnetun termin *reaalian* vastineeksi on ehdotettu *irreaaliaa*, joka merkitsee ilmiöitä, joita todellisessa maailmassa ei ole olemassa (tieteen termipankki: irreaalia). Tarinan tapahtumat voivat myös sijoittua osittain tai kokonaan kuvitteelliseen maailmaan, jolloin tätä maailmaa pitää pystyä kuvaamaan, jotta lukija saisi tarpeeksi tarkan käsityksen sen olemuksesta. Tällainen maailmanrakennus tapahtuu paitsi kuvien, myös kielen avulla. Koska kirjoitan harrastajana toisille harrastajille, noudatan luultavasti tietynlaisia osin tiedostamattomiakin konventioita, joita pidetään kaikille asiaan vihkiytyneille selvinä. Toisaalta konventiot tuntevana on myös mahdollista rikkoa niitä.

Coleridgen (1817) lanseeraama käsite *suspension of disbelief* viittaa alun perin yliluonnollisten elementtien kohtaamiseen romantiikan ajan kirjallisuudessa (Heim 2014: 455). Tämä ”epäuskon tahallinen häivyttäminen” (*willing suspension of disbelief*) on keskeinen elementti myös nykyajan fantasiafiktiossa. Lukija ei pysähdy kyseenalaistamaan normaalista todellisuudesta poikkeavia ilmiöitä, vaan hyväksyy ne osana teoksen todellisuutta. Voi tosin käydä niin, että lukija pysähtyy ihmettelemään elementtejä, jotka eivät vastaa hänen

mielikuvaansa fantasiamaailmasta. Hän voi siis kokea fiktiossa esiintyvät todellisen maailman elementit vieraina. Tästä esimerkkinä voi mainita viimeaikaisen ilmiön, jossa toisaalta jotkut ovat vaatineet eri etnisyyksien representaatiota fantasiamaailmojen populaatioihin, jotka ovat perinteisesti olleet lähinnä valkoihoisia – ja jotkut vastustavat ideaa, koska se ei vastaa heidän mielikuvaansa keskiajan Euroopasta, johon heidän mielikuvansa geneerisestä fantasiamaailmasta perustuu (esim. Nkadi 2017). On vastaavasti mahdollista, että lukija olettaa tapahtuman miljöön jäljittelevän keskiaikaa ja kokee aluksi senaikaista kehittyneemmän teknologian kyseiselle maailmalle vieraana. Käännösratkaisuja valitessa teoksen maailmaan uppoutuminen eli *immersio* on syytä ottaa huomioon, sillä esimerkiksi liian moderneiksi koetut sanalliset ilmaisut tällaisessa pseudokeskiaikaisessa ympäristössä saattavat rikkoa sitä. Loppujen lopuksi lukijan ajatusmaailmaa ei voi kuitenkaan täysin ennustaa, ja hänen ennakkokäsityksensä haastaminen tai rikkominen saattaa olla myös teoksen tarkoitus (ks. esim. Laukkanen 2015). Yleisiksi peruseriaatteiksi fantasiakääntämisessä nimeäisin tunnelmanluonnin ja sen, että tietyillä sanoilla voi olla erilaisia merkityksiä kuin tavallisesti.

On tyypillistä, että fantasiassa esiintyy tiettyjä elementtejä, jotka ovat sidoksissa kieleen. Fantasiakirjallisuuden ja kielen suhteesta on tehty jonkin verran myös käännöstieteellistä tutkimusta (esim. Kontio 2007; Hämäläinen 2006). Suomentaessa on esimerkiksi mietittävä, mitä tehdä ajoittain runsaalle isojen alkukirjainten käytölle, joka on suomessa epätavallisempaa kuin englannissa. Englanninkielisessä fantasiakirjallisuudessa isoja alkukirjaimia käytetään korostamaan monenlaisia tavallista merkityksellisempiä asioita, ja tapa on usein säilytetty myös suomennoksissa (Hämäläinen 2006: 53). Sen sijaan esimerkiksi kiroilua ei ole tavallisesti esiintynyt fantasiagenressä, tai se on esitetty kiertoilmauksilla, ja 1980-luvun jälkeen ilmestyneet fantasiakirjat, kuten esimerkiksi Valtaistuinpeli-sarja, ovat herättäneet huomiota juuri tämän säännön rikkomisella (Walton 2014). Kirjailija Jo Walton (2014) arvelee, että kirosanojen ulkoasun lisäksi myös sillä on merkitystä, käytetäänkö voimasanoja abstraktisti vai käytetäänkö niitä viittaamaan suoraan ruumiintoimintoihin.

Eräs fantasiakertomuksille hyvin yleinen piirre on erilaisten taruolentojen esiintyminen, useimmiten siten, että ne asetetaan jollain tavoin rinnakkain tai vastatusten ihmisten kanssa. Usein näillä olennoilla on juuret kansanperinteessä, mikä näkyy jo niistä käytettävissä nimityksissä. Koska fantasia ottaa paljon aineksia kansanperinteestä, on esimerkiksi suomalaisen kansanperinteen tarkastelu aiheellista, kun fantasiakertomuksia käännetään suomeksi tai suomesta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoista on sitä paitsi tullut yksi

maailman suurimmista kansanperinnekokoelmista: suomalaista kansanperinnettä kerättiin niihin runsain mitoin 1800-luvun kansallisromanttisten aatteiden seurauksena (Leppälahti 2012: 12).

Sekä perinteisissä saduissa että uskomustarinoissa on ollut tapana kertoa vain tapahtumat ja pääasiat, eikä pysähtyä kuvailemaan pitkällisesti esimerkiksi olentojen ulkonäköä (Leppälahti 2012: 15). Tämä lähestymistapa toisaalta rajoittaa taruolennoista saatavilla olevaa tietoa, toisaalta vapauttaa fantasiakirjailijat (ja -kääntäjät) täydentämään yksityiskohdat itse sopivimmaksi näkemällään tavalla. Fantasiateoksille on hyvin tyypillistä, että niiden taustalle on rakennettu omat maailmat ja pseudohistoriat.

Joskus käännösratkaisut luovat kohdekulttuuriin uutta perinnettä, tai ainakin ne vaikuttavat entisen tulkintaan. Kääntäessään 1970-luvulla *Taru sormusten herrasta*-trilogiaa Kersti Juva sekä loi suomen kieleen uusia sanoja, kuten *örkki*, että tuli vaikuttaneeksi erään olemassaolevan sanan kirjoitusasuun herättämiin miellelyhtymiin. Koska Juva ei tuolloin tavannut lähdettä, joka olisi vastustanut sanan kirjoitusasua, hän käytti sanasta *haltija* muotoa, josta j-kirjain jäi pois. (Juva 2013a.) Tolkienin kansanperinteen nojaan rakentamista haltioista (*elf*) muodostui yksi modernin fantasiakirjallisuuden arkkityypeistä. Nykypäivänä olen havainnut monen suomalaisen tekevän eron sanojen *haltia* ja *haltija* välillä siten, että edelliseen yhdistetään modernin fantasian kansa ja jälkimmäiseen mieluummin kansantaruja kansoittavat olennot. Onpa niitäkin, joiden mielestä jälkimmäinen sana ei lainkaan kuvaa taruolentoa, vaan haltijaa merkityksessä "omistaja, hallussapitäjä".

Suomen Kirjallisuuden Seuran kielivaliokunta, Suomen kielen lautakunnan edeltäjä, julisti vuonna 1937, että taruolentoa merkitsevän sanan ainoa oikea kirjoitusasu on *haltija*. Suositusta muutettiin vuonna 2013, mahdollisesti osittain Juvan aikaisemman puheenvuoron vaikutuksesta. (Juva 2013b.) Taru Kolehmainen (2013) vahvisti Juvan ensimmäisen aihetta käsittelevän blogikirjoituksen jälkeen, että aiheesta oli kiistelty koko sen ajan, kun aikaisempi suositus oli ollut voimassa. SKS:n arkistoissa esiintyvissä kertomuksissa esiintyy molempia kirjoitusmuotoja (*haltija/haltia*), ja nimitykset vaihtelevat monilla muillakin tavoilla ("Haltijoita; haltiaisia, mägikupulaisia"), samoin tarinat, joita olennoista kerrotaan: "Haltia kantoi ennen tavaraa taloon päin tahi poispäin" (SKS KRA). Koska muistiinpanot on tehty suullisista kertomuksista, niille on luonnollista pyrkiä jäljittelemään puhujan kieliasua.

Vaikka kansanperinne onkin matkannut eri maiden rajojen yli, ei ole syytä olettaa, että eri maiden kulttuurista ja sanastosta löytyisi täysin toisiaan vastaavia olentoja. Sitä paitsi sanojen merkitykset ovat muuttuneet myös englanninkielisessä kertomaperinteessä. Kaksi mahdollista käännöstä haltijalle ovat esimerkiksi *faerie/fairy* ja *elf*. Marjut Hjelt (2011: 134) kertoo, että muun muassa William Shakespearen ja Edmund Spenserin vaikutuksesta *faerie* on yleistynyt germaanisen *elf*-sanan tilalla. Molemmat ovat toimineet kattokäsitteenä suurelle joukolle yliluonnollisia olentoja, joista osa on ollut pelottaviakin, ja yleistyneet myöhemmin viittaamaan erityisesti kauniisiin, eeterisiin olentoihin. *Faerie* on tullut Englantiin ranskan kautta sanasta *fée* tai *fey*, ja ranskaan se puolestaan on alkujaan tullut italian sanasta *fatae*. *Fai-rie* [sic] puolestaan on ennen lumouksen aiheuttajaa viitannut lumoukseen. Sana *fairy* voi merkitä myös luonnonhenkeä tai kuolleen henkeä. (Hjelt 2011: 134.) Christfrid Ganander listasi vastaavasti *keijukaiset* tai *keijungaiset* suomen sanakirjaansa kuolemaan liittyvinä henkiolentoina vuonna 1789 (Niinisalo 2004: 12). Samankaltaisesta etymologiasta huolimatta ei ole yhdentekevää, kumpaa sanaa käytetään, sillä *fairy*-sana herättää nykyisin todennäköisemmin mielikuvia pienistä kukkaiseijuista ja *elf*-sana Tolkienin töistä inspiraationsa saaneista fantasiakirjallisuuden haltioista.

Marjatta Jauhiaisen (1999) täydennetyssä uskomustarinoiden tyyppi- ja motiiviluettelossa sana *haltia* on kirjoitettu ilman j-kirjainta. Sen englanninkielisessä laitoksessa sana on käännetty johdonmukaisesti muotoon *spirit*. Samoin esimerkiksi *maahinen* synonyymeineen on vastaavan johdonmukaisesti käännetty sanalla *underground folk* (Jauhainen 1998). On ymmärrettävää, että kyseisenlaisessa luetteloteoksessa sanoille on etsitty mahdollisimman yleispätevät vastineet, eikä liian luova tulkinta olisikaan soveliaista. Kaunokirjalliseen teokseen sitä vastoin on perusteltua etsiä kohdekulttuurista elävämmin kuvaileva vastine tai tarvittaessa keksiä sellainen itse.

Käännösfantasia on vaikuttanut ja jatkaa vaikuttamista kotimaiseen fantasiakirjallisuuteen. Valtavirtakirjallisuus myös poimii enenevässä määrin aineksia fantasiakirjallisuudesta jälkimmäisen lisääntyneen suosion ja arvostuksen myötä. On huomattava, ettei samankaan kulttuurin sisällä ole välttämättä yksimielisyyttä siitä, millainen kukin olento on tai miksi sitä pitäisi kutsua. Sanojen merkitykset menevät ajan myötä ristiin ja limittäin jo yhden kulttuurin sisällä, ja sama monipuolistuminen todennäköisesti vain lisääntyy toisen kielialueen niille tuomien merkityssisältöjen myötä. Alkuperäistenkin tarinoiden tulkinnanvaraisuuden rinnalla

tämä suo paitsi tekijälle, myös kääntäjälle entistä enemmän vaihtoehtoja sekä sananvalinnassa että maailmanrakennuksessa laajemmin.

Myös kansanperinteen kohdalla on syytä ottaa huomioon, että se, mitä siitä nykyisin tiedetään, on kulkenut kerääjiensä valinta- ja tulkintaprosessin läpi. Muun muassa kansanperinteen auktoriteettina tunnustettu, *Mythologia Fennica*n koonnut Christfrid Ganander sai aikanaan moitteita kollegaltaan C. A. Gottlundilta siitä, että hän on tulkinut suomalaisia kansanrunoja liian suurissa määrin antiikin mytologian kautta: ”Kaikki, mitä Ganander, Petterson, Rühs ym. ovat [suomalaisesta mytologiasta] kirjoittaneet, on silkkaa hölynpölyä” (Laestadius 2011: 40–42). Alkuperäinen kansanperinnekin on luultavasti muokkautunut ajan myötä huomattavasti ennen 1800-lukua, jolloin sitä kerättiin erityisen paljon. Fantasian kirjoittajat siis tulkitsevat, täydentävät ja kehittävät eteenpäin kansanperinteestä alkunsa saaneita ideoita. Tämän voi ajatella muistuttavan tapaa, jolla kääntäjä pyrkii tekemään tekstistä parhaan mahdollisen version juuttumatta liikaa siihen, millä tavoin asiat kuuluisi ilmaista kohdekielellä ja -kulttuurissa. Jossain kohtaa on päätettävä, missä vaiheessa jollain olennolla on liian vähän yhteistä sen paremmin kansan- kuin fantasiaperinteenkään kanssa, että sitä voisi kutsua esimerkiksi haltiaksi. Edellämainittujen seikkojen perusteella kääntäjän lienee kuitenkin hedelmällisempää olla asiassa joustava kuin tiukan järjestelmällinen.

### 3.2 Sarjakuvakääntämisen erityispiirteitä

Sarjakuvamuoto asettaa käännokselle omat vaatimuksensa, näistä huomattavimpana tilarajoitteet ja se, että teksti ei saa olla ristiriidassa kuvan kanssa – jollei sen ole tarkoituskin olla. Kuten muissakin fiktion lajeissa, genre vaikuttaa sarjakuvan sävyyn. Kielenkäytön sävy korostuu sarjakuvassa myös siten, että hahmojen ilmeet ja elekieli ovat puhuessa usein näkyvissä. Ne eivät saisi olla tahattomassa ristiriidassa tekstin kanssa. Kielen olisi samanaikaisesti paitsi oltava sopivansävyistä ja ymmärrettävää, myös mahdollista kuvan yhteyteen.

Sarjakuvan tyyllilajeihin liittyvät perinteet voivat ohjata käänno prosessin yleislinjoja: kotouttamisen ja vieraannuttamisen aste esimerkiksi vaihtelee niiden mukaisesti. Jouko Ruokosenmäen (2000) pro gradu-tutkielman keskeinen teesi on, että yleisenä sääntönä huumorisarjakuvaa käännettäessä pyritään kotouttamaan, vakavahenkisen tai seikkailullisen kohdalla puolestaan vieraannuttamaan. Hän jakaa sarjakuvat karkeasti humoristiseen ja vakavaan prototyyppiin ja toteaa, että huumori toimii paremmin, kun hahmoihin ja tapahtumiin

voi kotoutuksen avulla samaistua. Sen sijaan seikkailusarja pyrkii hämmästyttämään ja luomaan jännitystä, jolloin vieraannutuksen tuoma etäisyys toimii paremmin. (Ruokosenmäki 2000: 98–100). Luonnollisesti sarjakuvat eivät jakaannu vain kahteen kategoriaan, ja samassa sarjakuvassa voi esiintyä sekä vakavia että humoristisia piirteitä, erityisesti eri kohtauksissa (Oravainen 2017: 12). Kotouttamisen ja vieraannuttamisen yhdistelmävaikutus näkyy konkreettisesti muun muassa *Aku Ankka* -lehdessä, jonka kääntäjiä kannustetaan vapaan lähdekielestä poikkeamisen lisäksi esimerkiksi runsaaseen synonyymien käyttöön, joka haastaa lukijan sanavaraston (ks. esim. Viitanen 2017: 53). Se, että Suomen laajalevikkisimmän sarjakuvan kieltä on kiitelty runsaasti (Viitanen 2017: 1, 30), saattaa kasvattaa tulevia sarjakuvapiirtäjiäkin käsitykseen, että kielen tasolla on väliä myös sarjakuvassa.

Kirjakielisuus on turvallinen normi, jota noudattaa, vaikka sen säännöt eivät aina olisikaan kaikille selviä. Asiantuntijoillekin tulee usein yllätyksenä, mitä pitkäaikaiset suositukset ovat ja mihin ne oikeastaan perustuvat (Valkonen 2014). Koska erityisesti suomen kirjakieli ja puhekieli poikkeavat suuresti toisistaan, puhekielenomaiset ilmaukset korostuvat herkästi ja niitä kannattaa sen vuoksi säännöstellä. Puhekielen piirteitä voi kuitenkin ajoittain käyttää dialogin elävöittämiseen ja hahmojen välisen kontrastin luomiseen (Viitanen 2017: 43). Suomen puhekielessä esimerkiksi on rutiininomaista käyttää sanaa *se* viittaamaan toisiin ihmisiin (Kielikello 4/2010). Nimellä puhuttelu puolestaan on suomessa harvinaista. Toisaalta voi olla perusteltua tukea tarinankerrontaa käyttämällä hahmojen nimiä dialogissa enemmän kuin normaalissa suomenkielisessä puheessa, jotta lukija pystyy seuraamaan tarinaa paremmin. Koska toisaalta englanninkielisissä puhekulttuureissa nimien käyttö puhuttelussa on yleisempää kuin suomenkielisessä (Juva 2014), erityisesti englanninkieliseen dialogin käännökseen nimellä puhuttelua on mahdollisesti syytä lisätä, mikäli tila vain sallii sen.

Eräs merkittävä sarjakuvatekstin kääntämistä rajoittava tekijä on tila. Tekstille on sarjakuvissa usein osoitettu määrätyn kokoinen ja muotoinen tila, johon se pitäisi saada mahtumaan. Käännettäessä tekstiä voi herkästi joutua tavuttamaan, mikä ei välttämättä ole esteettisesti miellyttävää ja saattaa myös hankaloittaa lukemista. Toinen mahdollinen vaihtoehto on pienentää tekstiä, jotta sanat mahtuisivat kupliin ja laatikoihin kokonaisina. Jos kumpaakin ratkaisua haluaa välttää, on sanat pyrittävä valitsemaan niin, että ne ovat tarpeeksi lyhyitä. Alkuperäistä viestiä voi joutua lyhentämään radikaalistikin. Näin voi käydä erityisesti, jos julkaisumuoto poikkeaa alkuperäisestä niin, että tilaa on ylipäättään käytettävissä vähemmän eli käännösversio esimerkiksi julkaistaan pienemmässä koossa (Kaindl 1999: 277–278).



Suomen kielessä on paljon pitkiä sanoja luultavasti jo sen agglutinoivan luonteen vuoksi: sanoja taivutetaan liittämällä sanavartaloihin morfeemeja. Lisäksi yhdyssanat kirjoitetaan yhteen. Näistä piirteistä johtuen suomalaiset sarjakuvanlukijat lienevät melko tottuneita tavutukseen, eikä se välttämättä häiritse heitä. Englannin tavuttamiselle on todennäköisesti vähemmän tarvetta, sillä edellämainitut suomen kielen piirteet eivät esiinny siinä. Yleisin kohtaamani ohje kirjoitetun englannin tavutuksesta onkin, että sitä tulisi välttää viimeiseen asti. Tämä johtaa siihen, että tavuttamaan joutuminen ei englantiin päin käännettäessä ole yhtä todennäköinen uhka kuin suomeen päin käännettäessä, mutta silloin kun se tulee vastaan, on se ongelmana suurempi. Kun lähdekieli on englannin sijaan suomi, voidaan puhekuplat mitoittaa suomenkielisten sanojen mukaan. Käännöstarpeen voi tosin yrittää ottaa huomioon silloinkin, kun ei osaa kohdekieltä: sarjakuvapiirtäjä Don Rosa on kertonut lisäävänsä puhekupliinsa rivin verran ylimääräistä tilaa suomenkielisen käännöksen varalle (Rosa 2006: 4).

Sarjakuvissa esiintyy perinteisesti ainakin kolmenlaista tekstiä: narratiivinen teksti, dialogi ja ääniefektit, joista narratiivinen eli kertojateksti sijoittuu usein kuvan päälle tai erilliseen laatikkoon, kun taas dialogi sijoittuu puhekupliin (Herkman 1998: 41–43). Lisäksi sarjakuvassa voi esiintyä otsikkotekstejä ja sarjakuvamaailman sisälle sijoittuvia tekstejä. Näistä yleensä vain viimeksimainitut ovat fyysistä todellisuutta myös tarinan hahmoille.

Nadine Celotti (2008: 39–42) määrittelee tehostetekstit ja muut *lingvivistiset paratekstit* siten, että ne sijaitsevat kuvan sisällä, mutta puhekuplan ulkopuolella. Celotti on näiden kääntämistä analysoidakseen soveltanut Kaindlilta lainaamaansa kuusikohtaista jaottelua: a) suora kääntäminen eli lähdetekstin korvaaminen kohdetekstisellä käännöksellä, b) kääntäminen lisäyksenä sarjakuvan välipalkkiin, c) kulttuurinen adaptaatio (lokalisaatio), d) kääntämättä jättäminen, e) vieraskielisen elementin poistaminen ja f) jokin näiden tekniikoiden yhdistelmä. (Celotti 2008: 39–42.)

Onomatopoeettisiin efekteihin voidaan laskea myös efektit, jotka eivät varsinaisesti kuvaa ääntä ja joilla on japanin kielessä myös oma nimitys, *gitaigo*. Englannin kielellä niistä on puhuttu esimerkiksi mimeettisinä (*mimetic*) efekteinä. (Johnson-Woods 2010.) Ääniefektien äänneasun vastaavuutta eri kielissä on tutkittu jonkin verran (ks. esim. Kokko 2013: 35–38), ja on havaittu, että tiettyjä kirjaimia ja kirjainyhdistelmiä käytetään melko johdonmukaisesti eri kielissä kuvaamaan samantapaisia ääniä. Koska kuitenkin esimerkiksi vokaalit *i* ja *e* luetaan ääneen eri tavalla englannissa ja suomessa, näitä merkkejä sisältäviä efektejä on mahdollisesti syytä muuttaa.

Kandidaatintutkielmani käsitteli japanilaisen mangan tehostetekstejä ja niiden kääntämistä. Siinä ilmaisin näkemykseni, että myös sarjakuvan tehostetekstit tulisi kääntää, sillä niillä on kerronnallinen merkitys siinä missä muillakin teksteillä. Lukija jää ihmettelemään efektin sisältöä, jos se ei selviä asiayhteydestä. Hänestä voisi myös yksinkertaisesti olla mielenkiintoista tietää, millaista ääntä pitää olento, jota ei todellisuudessa ole. (Oravainen 2017.) Tehostetekstillä on niin voimakas vaikutus, että se voi tehdä samasta kuvasta yhtä lailla parodisen kuin heroisenkin (Jokinen 2011: 103). Koomisen efektin kääntämättä jättäminen voi syödä teoksen huumoriarvoa. Toisaalta vakavahenkiseksi tarkoitettun tapahtuman vaikutelma voi tärvääntyä, jos siihen liitetty efekti nähdäänkin liian huvittavana. Tällaisissa tilanteissa onkin ymmärrettävämpää jättää efekti alkuperäiseen asuunsa. (Oravainen 2017: 23)

Heike Jüngstin (2008: 61–63) mukaan lukijat vaikuttavat joskus siihen, että käännökset ovat formaaleja eli noudattavat lähdetekstin muotoa, vaikka sarjakuvaperinne heidän maassaan muutoin suosisi toisenlaista muotoa. Tällainen tilanne on monissa maissa mangakäännösten suhteen: lukijat eivät halua, että kuvia manipuloidaan millään tavalla – he saattavat jopa haluta, että alkuperäiset japaninkieliset efektitekstit jätetään paikoilleen. (Jüngst 2008: 51.) Paratekstien muokkaaminen olisikin usein myös vaikeampaa kuin muiden tekstien, sillä ne voivat olla piirrettyä suoraan kuvaan vieläpä hyvin suuressa koossa ja tyyliteltyä. Tällöin muokkayritykset näyttäisivät helposti tökeröiltä, jos niiden toteuttamiseen kunnolla ei ole käytettävissä tarpeeksi aikaa ja resursseja.

Typografian osuus korostuu sitä voimakkaammin, mitä enemmän tekstiä sarjakuvassa on. Aikaisemmin tekstausta on tavattu tehdä käsin, mutta nykyisin yhä enenevässä määrin tietokoneella ohjelmistojen monipuolistuttua. Englanninkielisessä perinteessä pelkästään isoilla kirjaimilla tekstausta on yleisempää, mikä juontanee juurensa aikoihin, jolloin sarjakuvat painettiin heikkolaatuisemmalle paperille, ja tekstausten tuli säilyä tästä huolimatta luettavana. Lihavointi puolestaan on näille versaaliteksteille tyypillinen painotuskeino, ja sitä voi esiintyä runsaastikin. On ymmärrettävää, että sitä käytetään enemmän englannin kielessä, jossa lauseen painotus ei selviä sanajärjestyksestä tai sanapäätteistä yhtä helposti kuin suomessa. Suomessa tämä painotuskeino on vieraampi ja voisi tuntua suomalaislukijasta jopa häiritsevältä liiallisesti käytettynä. Vaikka käsinkirjoitettua tekstausta pidettäisiinkin yhä arvossa, koneellinen tekstausta houkuttelee heppoudellaan. Sen etuna on erityisesti mahdollisuus muokata tekstejä helposti jälkikäteen.

Sarjakuva tarjoaa monia vaihtoehtoisia tapoja kuvata samoja tarinan elementtejä. Esimerkiksi nonverbaaliset äännähdykset, kuten aivastukset tai huokaukset, on mahdollista sijoittaa joko puhecuplaan tai ääniefektiksi. On myös olemassa niin kutsuttuja kertojalaatikoita, joissa on perinteisesti kuvattu ulkopuolisen kertojan ääntä. Kertova teksti voi olla myös hahmojen näkökulmasta kirjoitettua.

## 4 Aineisto ja menetelmä

Esittelen aineistosta aluksi alkuperäisen teoksen syntyprosessineen, eri versioineen ja käännöksineen. Sen jälkeen kerron tarkemmin erityisesti tutkimusta varten tuotetusta aineistosta, käännöspäiväkirjasta. Menetelmäosiossa kerron tarkemmin päiväkirjan kirjoitus- ja analyysiprosessista.

### 4.1 *October Magus: Sukuvelka*, käännösluonnokset ja käännöspäiväkirja

Tutkielman aineistoon sisältyvät käännettävä – tai kaksikielinen – teos ja sen kääntämisen aikana kirjoitettu käännöspäiväkirja sekä aiemmista versioista luodut ensimmäisten sivujen käännökset. Käännöstyö on tämän tutkielman kirjoittamishetkellä periaatteessa valmis, mutta käännöksiä tai lähdetekstin muokkauksia ei ole vielä tekstattu. Se on siis vielä avoin mahdollisille muutoksille. Sama pätee suomenkieliseen versioon.

*October Magus*, josta käytän tästä eteenpäin lyhennettä OM, sai alkunsa syksyllä 2008. Halusin tuolloin kehittää sarjakuvaideastani tuen saksan opiskeluun. Alun perin sarjan oli siis itse asiassa tarkoitus olla saksankielinen, eli suomenkielisyys ei ole alusta pitäen ollut sille merkittävä ominaispiirre. Julkaisin sen ensimmäistä versiota englanniksi käännettynä DeviantArt-sivustolla pääasiassa vuonna 2010, mutta se ei ole enää luettavissa kyseisellä sivustolla.

OM:n päähenkilönä on maagi, jonka sukuun kuuluvilla on päällään erikoinen sukuvelka: tietyin väliajoin viereisessä metsässä asuvat demonit valitsevat heistä yhden uhrattavaksi itselleen. Päähenkilö Moira on pienenä vahingossa kuullut isäpuolensa paljastavan, että hän uskoo Moiran olevan seuraava uhri. Tämän seurauksena Moira päättää valmistautua, jotta välttyisi tulehasta syödyksi elävältä piilottelemalla metsässä ja pakenemalla sieltä jollain keinolla. Tarina alkaa kaupungista ja jatkuu myöhemmin metsässä. Siellä Moira saa avukseen lauman poltergeisteja sekä salamanterin, jonka hän huijaa auttamaan itseään teeskentelemällä, että on kenties pelastanut sen hengen. Myös muunlaisia olentoja mainitaan nimeltä, mutta monia niistä ei näytetä vielä tässä osassa. Metsässä selviämisen lisäksi Moiran tavoitteena on päästä paikkaan, jossa hän toivoo saavansa irrotettua taikavoimiaan rajoittavat kahleet.

Tarinan tyyliä on siis fantasia, tarkemmin sanottuna *high fantasy*, ja tiesin etukäteen, että sitä kääntäessä on odotettavissa ainakin joitain tyyliä liittyviä käännösongelmia. Sanaston suhteen englannista löytyy kenties jopa enemmän vaihtoehtoja kuin suomesta, joskin valinta

näiden vaihtoehtojen välillä voi osoittautua ongelmalliseksi. OM:n tyyli painottuu enemmän nuorille ja/tai aikuisille suunnattuun seikkailuun kuin huumoriin – mukana on muun muassa kauhuelementtejä – joten aikaisemman tutkimuksen valossa ainakin suomennettuna siltä voisi odottaa vieraannuttamista enemmän kuin kotouttamista (Ruokosenmäki 2000: 98).

Hyvin pian sen jälkeen kun siirryin opiskelemaan englantia saksan sijaan ja sarjakuva erkani alkuperäisestä tarkoituksestaan, oli selvää, että haluaisin sen englanniksi laajemman yleisön luettavaksi – joskin sen työstämisen kieleksi oli jo vakiintunut suomi. Tällä hetkellä ensimmäinen osa on 169 sivua pitkä ja toinen osa on käsikirjoitettu ja luonnosteltu valmiiksi. Rajaan tutkimuksen kuitenkin koskemaan ensimmäistä osaa, joka on tarpeeksi pitkä sisältääkseen pro gradu -tutkielmaan tarvittavan määrän materiaalia. Se sopi tutkimuksen kohteeksi siksi, että käännösprosessi osui tutkielman näkökulmasta sopivaan ajankohtaan: en ollut ehtinyt työssä kokonaisuuden kannalta vielä kovin pitkälle, vaikka olinkin jo aloitellut sitä.

Tutkimusta varten luotu aineisto käsittää käännöspäiväkirjan, jota olen kirjannut aluksi tietokoneelle omaan tiedostoonsa ja myöhemmin paperille suoraan käännösehdotelmien viereen. Jälkimmäisessä muodossa se sulautuu saumattomammin käännösluonnoksiin, mikä näkyy siinä, että se sisältää käännösehdotelmien lisäksi joskus myös sarjakuvan suunnitteluun liittyviä huomioita ja ideoita. Käännöspäiväkirjassa on merkittynä muistiin kohtia, jotka olen jollain tavalla kokenut käännösongelmiksi, ja perustelut siitä, mikä tekee niistä ongelmallisia. Päiväkirjan tekemistä ei ole erikseen ohjannut tietoinen kohdeyleisön kuvittelu, mutta kuviteltu kohdeyleisö luultavasti välittyy implisiittisesti käännösratkaisujen kautta – vasta tutkielman teon myötä olen joutunut tarkentamaan, millaiselle yleisölle oikeastaan teen sarjakuvaa, vaikka ajatus onkin jollain tasolla ollut mukana alusta asti.

Käännöspäiväkirjaan sisältyy vertailua, jossa raakaversion muokkauksen yhteydessä olen katsonut, miten olen kääntänyt vastaavat kohdat aiemmin, ja kommentoinut näitä aiempia ratkaisuja uusien ohessa. Vertailu entiseen käännökseen voisi olla keskeisemmässä roolissa tutkimuksessani, jos sitä olisi olemassa teoksen koko pituudelta ja jos sitä ei olisi tehty lähdetekstin vanhasta versiosta, joka yhtä lailla poikkeaa jonkin verran nykyisestä. Näiden tekijöiden johdosta se on sivukatsauksen osassa. Katson kuitenkin, että se tarjoaa kaikesta huolimatta arvokasta materiaalia kronologiseen vertailuun. En analysoi vastaavalla tavalla myöhemmin tehtyä, kahdeksan sivun käännöstä, joka on suhteellisen tuore ja hyvin lyhyt.

## 4.2 Autobiografisen aineiston käsittely

Menetelmäni on kaksiosainen: siihen sisältyvät mainitun päiväkirjan luominen ja analyysi, jonka yhteydessä suhteutan käännösprosessin aikana tehdyt havainnot luvuissa 2 ja 3 sekä tässä menetelmäluvussa esiteltyyn teoriaan. Ennen kuin kuvaan menetelmän tosiasiallista kulkua, valotan niitä periaatteita, jotka ovat taustalla, kun autobiografista materiaalia hyödynnetään tutkimuskäytössä.

Kirjallisuudentutkimuksessa *autobiografia* eli omaelämäkerta on ”päähenkilön elämä hänen itsensä kertomana [...] Olennaista ovat kirjoittajan omat elämänvaiheet ja hänen identiteettinsä kehittyminen” (Tieteen termipankki: autobiografia). *Autobiografisuudella* tarkoitan tässä yhteydessä omaelämäkerrallisia piirteitä, joita tutkimukseen sisältyy, kuten kuvauksia tutkijan omista kokemuksista ja tuntemuksista.

*Autoetnografinen* tutkimus sisältää autobiografisia elementtejä, joskin siinä yksilön kautta tutkitaan ennen kaikkea yhteisöjä, joihin tämä kuuluu, ja niiden kulttuuria (Chang 2008: 15–29). Sari Hokkanen (2016b: 2) nostaa esille kysymyksen siitä, mikä on *refleksiivisen etnografian* ja *autoetnografian* ero. Hänen tulkintansa on, että näillä ei käytännössä ole selkeää eroa, vaan eri kirjoittajat käyttävät eri termejä omilla merkitysvivahteillaan. Puhun itse *autoetnografiasta* esimerkiksi refleksiivisen etnografian sijaan yksinkertaisesti termin tiiviyn vuoksi, vaikka refleksiivisyys onkin ydinosana myös tässä tutkimuksessa. Arthur Bochner ja Carolyn Ellis (2000: 739–740) listaavat vaikuttavan määrän erilaisia *autoetnografiaan* viittaavia termejä. Diya Abdo (2009: 10) huomauttaa, että *autobiografia* voi tulla ymmärretyksi *autoetnografiana*, kun sitä halutaan tarkastella tietyssä yhteydessä – esimerkiksi haluttaessa yleistää marokkolaisen naisen elämäntarina niin, että se sopii anti-islamistiseen luentaan. Olennainen ero on siis nähdäkseni siinä, onko kysymyksessä vain yksittäistapauksen raportointi, vai onko sen perusteella tarkoitus muodostaa laajemmin päteviä johtopäätöksiä tutkinnan kohteen viiteryhmästä.

Teoksessaan *Living autobiographically* Paul John Eakin (2008: 28–32) selittää, että narratiivin muodostamista ja esittämistä muille säätelee joukko eettisiä periaatteita, jotka tulevat näkyviksi, kun niitä rikotaan. Niistä ensimmäinen on myös oman tutkimukseni kannalta relevantti, ja sen merkitys korostuu, kun autobiografiaa sovelletaan tutkimuskäyttöön viihteen sijaan. Eakinin mukaan tämä autobiografian ensimmäinen sääntö on totuudessa pysyminen, joskin viihteellisissä tarkoituksissa tätä sääntöä on mahdollista venyttää. Näin on erityisesti silloin, kun lukijalle on selvää, että esimerkiksi kolmevuotias kertoja ei voi muistaa sanatarkasti

pitkiä keskusteluja elämänsä alkuvaiheilta. Tutkimuskäytön ulkopuolellakin autobiografinen teos asettaa ilmestyessään itsensä asemaan, jossa se kutsuu osakseen tarkistusta: kuka tahansa voi kirjoittaa eletystä elämästä haluamallaan tavalla, mutta kukaan ei voi odottaa tulevansa luetuksi juuri haluamallaan tavalla, ja kirjoittajalta odotetaan ensisijaisesti totuudenmukaisuutta. (Eakin 2008: 21). *Narratiivin* eli kertomuksen muodostaminen on välttämätön osa elämäkerrallisen tekstin muodostamista. Vaikka eri vaiheiden aikaväli ja tapahtumajärjestys eivät olisikaan kovin selviä – ne ovat saattaneet olla pitkälti päällekkäisiä ja vaikuttaa toisiinsa – narratiivin muodostamiseen kuuluu, että tapahtumista kerrotaan jossain järjestyksessä. Tapahtumista kirjoittaminen jälkeenpäin vahvistaa illuusiota siitä, että tapahtumat olivat väistämättömiä, ja kyseisen tilanteen epävarmuustekijät häviävät näkyvistä.

Koska autobiografisuus on keskeinen osa tätä tutkimusta, on syytä nojata sitä koskeviin yleisiin periaatteisiin, joita ovat avoimuus, vastuullisuus ja refleksiivisyys. Koin aluksi olevani tukevammalla maaperällä puhuessani vain yleisellä tasolla autobiografisuudesta, koska autoetnografia-käsitettä sovelletaan laajalti erilaisiin tutkimuksiin, usein perusteettomastikin (Chang 2008: 56), ja koska tutkimukseni ei sisällä kaikkia autoetnografialle tyypillisiä piirteitä. Autoetnografiaa esimerkiksi kirjoitetaan usein narratiiviseen muotoon, joka tarkoituksenmukaisesti haastaa perinteisen tieteellisen kirjoittamisen tavan (ks. esim. Cann & DeMeulenaere 2012). Autoetnografiassa käytetty metodologia soveltuu kuitenkin monilta osin myös omaan tutkielmaani. Käsittelen autoetnografiaa aiheena, sillä se nostaa tutkimuksen keskiöön kirjoittajan subjektiivisuuden ja hänen erilaiset roolinsa. Tarkastelen Sari Hokkasen (2016) tavoin saman tekijän erilaisia rooleja ja perspektiivejä sekä sitä, ovatko nämä ajoittain konfliktissa.

Jos autoetnografisen tutkimuksen perinteessä onkin pyritty pois kylmästä analyttisyydestä, kehityssuunnan myötä on otettava huomioon vaara, että liika omaan kokemukseen keskittyminen jättää varjoonsa muut subjektit (Davies 2008: 216–217). Tässä tapauksessa huoli ei ole sikäli aiheellinen, että muita osallistujia tutkimukseen ei ole – lähinnä tämä näkyy kohdallani siten, että minun on vältettävä kokemukseni perusteetonta yleistämistä muihin.

Autobiografiasta autoetnografiaan siirtyessä mukaan tulevat erilaiset tutkijaan kohdistuvat odotukset. Kuten Hokkanen (2016a: 5–6) toteaa, autoetnografi on sekä subjekti että objekti ja tämänkaltaisilla tutkimuksilla harvoin on pyrkimystäkään tiukkaan objektiivisuuteen. Sen sijaan ne tuovat subjektiivisuuden selvästi esiin ja hyödyntävät sitä. Tämä on helppo ymmärtää väärin itseriittoisuudeksi, mutta pääpaino on kuitenkin ilmiön ymmärtämisessä eikä henkilön

itsensä esiintuomisessa. Toki tutkijan omat kokemukset eivät prosessoimattoman intuition tasolla riitä vakavasti otettavaan tutkimukseen; sitä varten niitä on analysoitava ja tulkittava systemaattisesti. Tutkimuksesta on mahdollista tulla läpinäkyvämpi ja jopa eettisempi, kun henkilökohtaisten kokemusten vaikutukset raportoidaan avoimesti sen sijaan, että väistämätöntä subjektiivisuutta pyritäisiin keinotekoisesti häivyttämään. (Hokkanen 2016a: 5–6). Carolyn Ellis (2004: 34) vastaa väitteisiin itseriittoisuudesta ja huomauttaa, että on päinvastoin itseriittoista olla tunnustamatta omaa subjektiivisuuttaan ja kuvitella, että osaa olla objektiivinen ja pysytellä tutkimusaiheensa ulkopuolella. Patricia Burdell ja Beth Swadener (1999: 25) muistuttavat, että huoli on kuitenkin aiheellinen myös siitä syystä, että metodologia voi vahvistaa entisestään etuoikeutettujen ääniä. Toistamalla sellaisten näkökulmia, jotka muutoinkin pääsevät esiin, voi vaikeuttaa muiden äänien pääsemistä kuuluviin. (Burdell & Swadener 1999: 25.) Vastaavasti voi esittää, että monen vähemmistössä olevan halu tuoda oma näkökulmansa kuuluviin voi johtaa käsitykseen, että tämä näkökulma on luultua yleisempi. Jää väistämättä tutkijan oman harkinnan varaan, millaista näkökulmaa haluaa korostaa. Asiakeskeisyys ja sosiaalinen ulottuvuus, samoin kuin henkilökohtaisen kokemuksen perusteltu yleistettävyyys tiettyyn pisteeseen saakka, ovat nähdäkseni keskeisimmät piirteet, jotka erottavat autoetnografian autobiografiasta.

Itsekääntäjän toimessa sekoittuvat tekijän ja kääntäjän roolit. Näiden roolien sisällä tehtyyn toimintaan puolestaan vaikuttavat toiset, näiden kanssa limittäiset roolit. Kääntäjänkoulutuksen myötä olen integroitunut yliopistokoulutettujen kääntäjien yhteisöön, jonka kesken jaetut näkemykset saattavat poiketa niistä, joita on muita kautta kääntäjiksi tulleilla tai varsinkin niiden näkemyksistä, jotka eivät ole kääntäjiä lainkaan. Kielisuunta puolestaan asettaa minut englantiin päin kääntävän ja äidinkielenään suomea puhuvan rooliin, jolloin myös näiden kielten välinen valta-asetelma ohjaa punnitsemaan kotoutuksen ja vieraannutuksen tapoja ja astetta. Tutkielman myötä omaksun myös tutkijan roolin, joka pakottaa analysoimaan prosessia syvällisemmin ja siten kenties etsimään käännökseen lähestymistapoja, joita siihen ei muuten osaisi löytää. Näiden lisäksi olen sarjakuva- ja fantasiaharrastajan roolissa ja aktiivinen jäsen molempien harrastajien yhteisöissä. Osallistun prosessiin usean erityyppisen yhteisön jäsenenä, ja näiden yhteisöjen jäsenyys mahdollisesti – ja jopa todennäköisesti – vaikuttaa jollain lailla sen lopputuloksiin. Kaikkien tässä mainitsemiä roolien tasapainoinen käsittely pro gradu -tutkielman puitteissa olisi haastavaa ja voisi jäädä suppeaksi. Keskityn rooleistani koulutuksen saaneeseen B-työkielelle kääntäjään tuoden muut mainitsemani viiteryhvät esiin asianmukaisissa kohdissa. Suomesta englantiin kääntämisen vaikutukset tulevat esiin erityisesti



erilaisissa kaksisuuntaisuuden ilmentymissä. On helpompi tunnistaa omat roolinsa ja viiteryhmänsä kuin arvioida, miten ne vaikuttavat omaan ajatteluun, sillä tämä prosessi on suurilta osin tiedostamaton (Eakin 2008:22). Arvioin siis pohdintaosiossa, kuinka olen onnistunut mielestäni tunnistamaan näiden roolien vaikutuksen.

Sovellan omassa tutkimuksessani sekä Sari Hokkasen (2016) että Riitta Oittisen (2018: 167–187) käyttämiä menetelmiä, eli käännöspäiväkirjan kirjoitusta ja analyysiä. Oma menetelmäni eroaa edellä mainituista olennaisesti lähinnä siltä osin, että tarkastelen tulkkauksen tai allografisen kääntämisen sijaan oman tekstini kääntämistä. Menetelmä on soveltuva, koska se on nähdäkseni paras saatavilla oleva: vaikka omakohtaisen kokemuksen yleistyksessä onkin ongelmansa, se on ainoa keino saada sellaista informaatiota, jota tutkimuksessa haetaan. Uskon jakavani osittain samankaltaisia kokemuksia muiden itsekääntäjien kanssa, aivan kuten muiden mainitsemieni viiteryhmien kanssa, vaikka myös eroja on odotettavissa. En siis väitä omaksumieni roolien tarkoittavan, että jaan esimerkiksi muiden fantasianharrastajien näkemykset.

Heewon Chang (2008: 54) listaa virheitä, joita autoetnografin on varottava tekemästä. Yksi näistä on liiallinen luottaminen omaan muistiinsa lähteenä. Perustan pohdintani siis pääosin käännöspäiväkirjan muistiinpanoihin. Daniel Gilen (2004) IPDR-menetelmä (*Integrated Problem and Decision Reporting*) perustuu siihen, että kohdatut ongelmat kirjataan ylös, samoin kuin se, miten ne ratkaistiin ja mitä käytettiin ratkaisuperusteena (Gile 2004.). Se muistuttaa sekä yliopisto-opinnoissa yleisesti käytettyä käännöskommenttikäytäntöä että tässä tutkimuksessa käyttämäni käännöspäiväkirjamenetelmää.

Saadakseni vastauksia johdannossa esittelemiini tutkimuskysymyksiin olen pyrkinyt johdonmukaisesti kirjaamaan näitä kohtia koskevia seuraavantyyppisiä ajatuksia: a) miltä kääntäminen kulloinkin tuntuu, b) havainnot omista mieltymyksistä ratkaisujen suhteen sekä niiden perustelut ja c) uskoisinko kääntäväni eri tavalla, jos kyseinen kohta olisi osa jonkun toisen teosta. Samoin olen kirjannut muistiin halut ja aikomukset tehdä vielä joitain muunnelmia myös alkuperäistekstiin. Osa muistiinpanoista on tehty vielä jälkeinpäin käännöksiä läpikäydessä, erityisesti pohdinnat siitä, miten olisin ehkä kääntänyt, jos lähdeteksti olisi jonkun toisen käsialaa. Olen verrannut uusia käännöksiä vanhempiin sen jälkeen, kun olen käynyt raakakäännöksiä läpi mahdollisten muokkausten kera vähintään kerran, mutta ennen lopullista versiota. Käytännössä osio c) on toteutunut vasta analyysivaiheessa: olen miettinyt työtä allografisen kääntämisen näkökulmasta useimmiten vasta jälkeinpäin tutkimusta

kirjoittaessa. Jotta katsaus aikaisempaan käännökseen ei olisi pelkkää vanhan työn arvostelua, olen ulottanut muita osioita koskevat pohdinnot myös siihen. Mitkä nykyiseen käännökseen vaikuttaneet tekijät ovat kenties jo vaikuttaneet aikaisemmassa käännöksessä, mitkä eivät?

Olen ottanut allografisen kääntämisen huomioon ensisijaisesti yrittämällä kuvitella, miten kääntäisin oman teokseni, jos se olisi jonkun toisen tekemä ja minulla ei olisi siitä enempää taustatietoja kuin tavallisesta käännöksestä. Ajoittain olen toisaalta yrittänyt kuvitella myös, miten joku muu voisi kääntää omaa tekstiäni. Koska tämä kuitenkin olisi suuresti kyseisen yksilön varassa, keskityn pääasiassa arvioihini siitä, miten toimin, jos lähdeteksti olisi minulle täysin vieras. Arvioni siitä, että uskoisin noudattavani jotain tiettyä käytäntöä, eivät luonnollisesti myöskään todista, että todella tekisin niin.

Päätin jo ennen tutkielman aiheen valintaa, että käännän sarjakuvasta mieluummin yhden kirjan kerrallaan kuin yksittäisiä sivuja sitä mukaa kuin julkaisisin ne internetissä. Se varmistaa toisaalta sekä kielen yhteneväisyyden että toisaalta sen, ettei toistoa tule liikaa. Tästä huolimatta käännösprosessini poikkesi tutkimuksen myötä aluksi jonkin verran tavallisesta: jos käännettävä teksti ei ole koneella tiedostona vaan paperilla, teen mieluummin luonnosteluvaiheen merkinnät fyysisesti paperille ja vasta lopullisen version digitaalisena. Tästä seuraa se, että teen käännöstyötä helposti kodin ulkopuolella.

Koska halusin tehdä muistiinpanojani johdonmukaisesti tiettyyn tiedostoon, suunnittelin aluksi tekeväni koko käännöstyön samassa paikassa, tietokoneen äärellä, ja toteutinkin käännöksen ensimmäisen raakaversion tällä tavalla. Tällä oli muun muassa se vaikutus, että tulin käyttäneeksi internetiä käännöksen etsimiseen oman muistelun tai keksimisen sijaan useammin kuin muussa tapauksessa tekisin. Totesin, että tämä kenties nopeuttaa prosessia, mutta on periaatteessa mahdollista, että se samalla vähentää luovuutta. Myöhemmin tulinkin siihen tulokseen, että työni tulee mieluisammaksi ja edistyy paremmin, jos voin tehdä sitä esimerkiksi kahvilassa kodin ulkopuolella, kuten usein työstän sarjakuviani varsinkin hankalissa vaiheissa. Kirjasin havaintojani tällöin muistiinpanoiksi käännösluonnosteni viereen ja huomasin tämän toimivan yhtä hyvin, jopa paremmin. Tapa oli joka tapauksessa minulle luontevampi, kuten käsinkirjoittaminen yleensä. En kuitenkaan pyrkinyt simuloimaan tavallista käännösprosessiani, sillä pelkästään muistiinpanojen kirjaaminen tutkimusta varten muutti kääntämisen luonnetta huomattavasti. Aluksi kävin koko teoksen läpi ja loin käännöksestä ensimmäisen version. Kun olin tehnyt raakakäännöksiin vähintään yhden muokkauskierron, siirryin vertailemaan niitä vanhoihin käännöksiin. Käytännössä on tapahtunut myös niin, että

käännöspäiväkirjan sijasta olen kirjannut ajatuksiani käännöstyöstä myös suoraan pro gradu -tiedoston luonnosversioihin. Päiväkirjaan kirjatut sarjakuvan suunnitteluun liittyvät huomiot ja ideat jätän huomiotta analyysissä, sillä ne vaikka ne ovatkin kääntäessä syntyneitä ideoita, ne eivät varsinaisesti liity kääntämiseen.

On odotettavissa, että kääntämiseen liittyy erilaisia, ajoittain vahvojakin tunnekokemuksia siksi, että materiaali on henkilökohtaisesti läheistä. On mahdollista, että haluan uskollisen kääntämisen sijaan parannella käännökseen joitain, erityisesti ajallisesti vanhempia kohtia. Itsekääntäjänä minulla on tähän mahdollisuus, kuten myös alkuperäisen teoksen muokkaamiseen käännöksen rinnalla. En kuitenkaan suoranaisesti analysoi tähän mahdollisesti liittyviä tunnekokemuksia, vaan käytän niitä havainnollistamaan, millaiset ajatukset ovat johtaneet tiettyihin ratkaisuihin.

Prosessiin luonnollisesti sisältyy paljon tiedostamatonta ajattelua, enkä siten voi olettaa saaneeni täydellistä kuvaa sen luonteesta. On mahdollista, että päiväkirjaan on jäänyt kirjaamatta kohtia, joiden nostaminen esille olisi täysin perusteltua; olen saattanut asiaa erityisesti miettimättä kääntää jonkin helposti käännettäväksi mieltämäni kohdan. Kommentoinnin puute on itsessäänkin tulkittavaksi kommentiksi käsiteltävään aiheeseen, sillä se kieli siitä, että jotain asiaa ei ole katsottu tarpeelliseksi analysoida syvällisemmin. Tällaisten mahdollisten kohtien analysointi luultavasti vaatisi päiväkirjan vertaamista sekä lähdetekstiin että valmiiseen käännökseen, minkä olen rajannut tämän tutkielman ulkopuolelle.

Tutkimuksen toinen osa koostui käännöspäiväkirjaan koottujen havaintojen ja pohdintojen analysoinnista. Tässä yhteydessä ryhmittelen aineistossa esille nousseet käännösongelmat ja vastaan tutkimuskysymyksiin löytöjeni valossa. Seuraavassa luvussa toteutan kyseisen vaiheen ja kuvaan sen tuloksia. Tutkimukseen on otettu päiväkirjahavaintoja mukaan niiltä osin kuin olen kokenut ne oleellisiksi itsekääntämisen ja mainittujen roolien kannalta. Suuri osa esimerkeistä on karsittu pois aihepiirien liiallisen pirstaloituneisuuden välttämiseksi.

## 5 Käännösprosessin analyysi

Olen jakanut käännösongelmat kokonaisuuksiin niiden teemojen mukaisesti, jotka nousivat toistuvasti esiin päiväkirjamerkinnöistä. Olen erottanut omiksi osioikseen kolme kääntämisen tasoa suppeasta laajempaan: yksittäisten käsitteiden ja termistön taso, kielellisen kokonaisuuden taso sekä kuvan ja sanan yhdistymisen taso. Termitasoon olen lukenut kuuluvaksi erityisesti yksittäiset merkitykselliset sanastovalinnat, joiden tulisi pysyä johdonmukaisina jatkossakin. Kielellisen kokonaisuuden tasolla olen pohtinut asioita, jotka samoin auttavat muodostamaan yhtenäistä, mutta monipuolista kuvaa fiktiivisestä maailmasta ja sen hahmoista, mutta yksittäisten käsitteitä vastaavien termivalintojen sijaan huomio kiinnittyy ilmaisutapaan kokonaisuudessaan. Kuvan ja sanan yhteispelin osiossa, jossa sarjakuvan erityispiirteet tulevat näkyviksi, pohdin aiemmin käsitellyn kielellisen materiaalin sijoittamista kuvalliseen yhteyteensä. Yhteenvedossa analysoin aineistokokonaisuudesta esiin nousseet käytänteet ja mahdolliset ristiriitaisuudet. Suhteutan niitä myös havaintoihini aikaisemmasta käännösversiota. Alaluvussa 5.1 olen koonnut esimerkit taulukoihin. Alaluvuissa 5.2 ja 5.3 olen viitannut suomenkielisten ilmausten esiintymiin sulkeissa käyttäen lyhennettä OM ja sarjakuvan sivunumeroa.

### 5.1 Sanasto

Aloitan käännösongelmien ja -ratkaisujen analyysin sanatasolta. Aluksi keskityn erityisesti tarinassa esiintyvien taruolentojen nimityksiin ja sen jälkeen käyn läpi muita, hajanaisempia esimerkkejä. Taulukoissa vasemmalle on kirjattu suomenkielinen termi, oikealle sen mahdollisia käännöksiä. Joissain tapauksissa on näkyvissä, että englanninkielinen termi onkin ollut se, johon on haettu suomenkielistä käännöstä – tällöin olen lihavoinut molemmat termit taulukosta.

En ole tukeutunut maailmanrakennuksessa ainoastaan fantasiakirjallisuuteen, vaan myös peleihin – sekä tietokone- että roolipeleihin. Myös erilaiset pelimaailmat ovat vaikuttaneet ja jatkavat vaikuttamista siihen, millaisia mielikuvia sanat sekä itsessäni että lukijoissa herättävät. Maailmanrakennuksessa ei myöskään ole kyse pelkästään miljööstä ja käsitteisiin yhdistettävistä termeistä, vaan hahmojen interaktiosta maailman kanssa. Tämä puolestaan tapahtuu suurilta osin kielellisesti ja alkaa sanaston tasolta.

Sarjan nimi jo yksinään soveltuu sen monikieliseen luonteeseen: se on muodostettu latinankielisistä sanoista, eikä siten periaatteessa millään niistä kielistä, jolla sarjakuva on

luettavissa. Se kuitenkin on lähempänä englantia kuin suomea. Sana *magus*, nykymerkityksessään ’taikoja’, on tullut englantiin kreikan ja latinan välityksellä persian kielen sanasta, joka on alkujaan merkinnyt ’pappikastin jäsentä’ (OELD). Sana on perustana monille nykyisten kielten taikojaa merkitseville sanoille, ja siihen sen merkitys viittaa tässäkin sarjakuvassa. *October* puolestaan on alun perin latinaa ja viittaa roomalaiseen kalenterijärjestelmään. Alkuvaiheessa, kun sarjakuvan kielen oli tarkoitus olla saksa, sana oli saksankielisessä muodossa *Oktober*. Sarjakuvan nimi kuitenkin muistuttaa ulkoisesti englantia ja sen voi tulkita englannin kielioppia noudattavaksi yhdyssanaksi – mitään latinan kielioppisääntöä se puolestaan ei noudata näkyvästi. Olisin voinut muodostaa nimestä esimerkiksi yhdyssanan *octobrimagus*, mutta olen aikanaan pitänyt nimen nykyisestä kirjoitusasusta, enkä olisi toisaalta halunnut myöskään muodostaa liian vahvoja mielikuvia antiikin aikakaudesta. Nimi on joka tapauksessa monikielisen etymologiansa ansiosta luettavissa sellaisenaan sekä suomen että englannin kielen äännejärjestelmään soveltuvasti. Nimi on suunniteltu nykyiseen muotoonsa suureksi osaksi esteettisistä syistä ja osittain myös siksi, että sen kääntämistä ei koettaisi tarpeelliseksi. Sarjakuvan ensimmäisessä osassa käännöstä tarvitsevat useat taruolentojen nimitykset, jotka olen listannut taulukkoon (Taulukko 1). Olennot pohjautuvat suurimmaksi osaksi suomalaiseen, pohjoismaiseen ja germaaniseen mytologiaan.

*Taulukko 1 Taruolentojen nimitykset ja niiden käännösvaihtoehdot*

demoni	demon
näkki	nix, nixie, nocken, neck, näck, nøkken
peikko	troll, ogre
räyhähenki (aave), poltergeist, henki	poltergeist (ghost), spirit
<b>maahinen, huldra</b>	<b>huldrefolk (mon.), hulder, huldra, underground folk</b>
<b>osma</b>	<b>gulon</b>
elementaali	elemental
salamanteri	salamander
sylfi	sylph
undiini	ondine, undine
<b>menninkäinen, gnoomi</b>	<b>gnome, chthonic, pygmy</b>
haltia, haltija	elf, faerie, fairy, fair folk

Ensisijaisesti pyrin olemaan mahdollisimman uskollinen alkuperäiselle mytologialle, mutta on hyväksyttävä, että se jättää paljon tulkinnanvaraa: ihmisten käsitykset taruolennoista ovat vaihdelleet suuresti paikkakunnittain, eikä niistä ole alun perinkään kerrottu suuria määriä yksityiskohtia. Tähän materiaalin puutteeseen voi toisaalta suhtautua myös vapautena. Erityisesti fantasiaharrastajille on ajan kuluessa kehittynyt hyvinkin tarkkoja näkemyksiä siitä, millainen jokin tietty olento on, mutta nämä näkemykset perustuvat usein siihen, miten tietynnimisiä olentoja on käsitelty populaarikulttuurissa.

Joillekin olennoille, kuten *demoni*, *salamanteri* ja *peikko* on helppoa löytää käännösvastine, sillä vaihtoehtoja ei ole paljon tarjolla ja käännökset ovat hyvin vakiintuneita. Olisi tosin mahdollista, että *peikko* olisi sopivampaa kääntää monella muullakin tavalla, kuten *ogre*, varsinkin koska olentoa ei vielä nähdä tarinassa. Monet englanninkieliset nimitykset on mahdollista kääntää suomeksi *peikko*. Allografisena kääntäjänä ja paremman tiedon puutteessa käyttäisin silti myös todennäköisimmin sanaa *troll*.

Näkin oletuskäännökseksi olen valinnut sanan *nixie*, joka ei sisällä sellaisia erikoismerkkejä kuin esimerkiksi ruotsalais- ja norjalaisperäiset *näcken* ja *nøkken*. *Neck* puolestaan olisi ongelmallinen, koska se on homonyymi toisen englannin sanan kanssa. Yksi henkilökohtaisista ohjenuoristani on, että käännösversion kieli on pidettävä yhtä synonyymirikkaana kuin alkuperäisessä, mikäli vain suinkin mahdollista. Eräässä kohtaauksessa (OM 116) luetaan kirjasta vanhaa tekstiä, jossa viitataan näkkeihin. Vanhahtavassa tekstissä voisikin olla *näkille* synonyymi, jota ei ole suomenkielisessä – sen, että on kyse samasta olennoista, pitäisi tällöin käydä ilmi kontekstista. Mietin myös, löytyisikö *poltergeistille* englannissa synonyymiä siinä missä suomeksi voi sanoa myös ”räyhähenki”. Löytämäni sanat, kuten *banshee*, joko viittaavat toisenlaisiin olentoihin tai ovat pikemminkin synonyymejä *aaveille*. Aave-synonyymien kanssa olisin tarkkana varsinkin siksi, että suomenkielisessä versiossa täsmennetään, että ne ovat jotain muuta kuin aaveita. Allografisena kääntäjänä käyttäisin tuolloinkin mahdollisesti sanaa *spirit*, joka toimii melko suorana käännöksenä suomen *hengestä*.

*Huldrefolk* on esimerkki sellaisesta sanasta, jonka englanninkielinen versio on ollut alusta lähtien varmemmin tiedossani kuin suomenkielinen: olen muun muassa perustanut niiden ulkonäön suunnittelun lähinnä norjalaisesta mytologiasta tutulle olennoille, vaikka niiden käyttäytymispiirteet puolestaan lainaavatkin myös suomalaista mytologiaa *maahisista*. Muussa tapauksessa *huldrefolk* ei olisi lähelläkään ensimmäistä mieleen tulevaa käännösvaihtoehtoa kyseiselle sanalle: esimerkiksi *gnome*, *kobold* tai *goblin* olisivat kaikki todennäköisempiä

vaihtoehtoja. Näin on erityisesti siksi, että termi on peräisin norjan eikä englannin kielestä. Tosin esimerkiksi Jauhiaisen käyttämä *underground folk* kävisi tässäkin yhteydessä hyväksi yläkäsitteeksi ennen kuin tarkentavaa informaatiota tarinan olennoista on saatavilla, ja saattaisin turvautua siihen allografisena kääntäjänä. Tässä ensimmäisessä osassa niistä puhutaan vain monikossa. Jatkossa on päätettävä myös, miten viitata niihin yksikössä, mikä ei ole varsinkaan englanninkielisessä versiossa mutkaton päätös. Feminiinisukuinen norjan sana *hulder/huldra* nimittäin nähdäkseni viittaa erityisesti naispuoliseen olentoon, jollaisina ne taruissa pääasiassa esiintyvätkin. Suomenkieliseen ympäristöönsä *folk*-loppuinen monikko olisi liian vieras, ja siitäkin syystä olen alun perin halunnut puhua niistä monikossa mieluummin *maahisina*. Yksikössä aion kuitenkin käyttää *huldra*-sanaa *maahisen* synonyymina myös suomenkielisessä versiossa, kuten myös mahdollista sopivaksi katsomaani miespuolista vastinetta.

*Osma*, kuten myös esimerkiksi *kamppi*, on vanha suomen kielen sana *ahmalle*. Englanniksi olennota löytyy artikkeleita sanalla *gulon*, ja niiden kautta löysinkin olennon alun perin. Se perustuu vahvasti legendoihin ahmasta oletettavasti niiltä ajoilta, kun eläintä ja sen käyttäytymistä ei vielä tunnettu kovin hyvin. Tämäkin käännöspari on siis esimerkki tapauksesta, jossa englanninkielinen sana on ollut tiedossa ennen suomenkielistä.

*Elementaalien (elementals)* englanninkieliset käännösvastineet ovat yleisesti tunnettuja, sillä ne perustuvat alkemisti Paracelsuksen oppeihin ja niitä on sittemmin käytetty fantasiakirjallisuudessa yleisesti (esim. Mercedes Lackey kirjassaan *The Fire Rose*). Tässä tapauksessa *elementaali* on yläkäsite olennoille *gnome*, *ondine/undine*, *salamander* ja *sylph*, joista kukin yhdistyy omaan elementtiinsä: maahan, veteen, tuleen ja ilmaan. Muistan, että sana *gnome* tuotti oikeastaan aikanaan eniten vaikeuksia toisinpäin: olisin kenties päätenyt siinä *maahiseen* sanassa esiintyvän maa-sanan johdosta, jos en olisi tiennyt tarvitsevani suomennosta jo toiselle olennoille. Sitä paitsi sanoisin nykyään, että *menninkäinen* vastaa *gnome*-sanaa yhtä hyvin, jopa paremmin. *Menninkäisestä* kuitenkin käytetään sarjakuvassa myös lainasanaa *gnoomi* samassa yhteydessä kun sen tavallisempi nimi mainitaan (OM 33), ja siksi se kaipaa kahta käännöstä myös englanniksi – erityisesti, koska synonyymien puuttuminen jättäisi puhekuplan alkuperäistä tyhjemmäksi. Esimerkiksi *earth spirit* voisi jossain muussa yhteydessä sopia, mutta tähän yhteyteen ei, sillä juuri samassa yhteydessä niistä annetaan ymmärtää, että ne eivät varsinaisesti ole henkiolentoja. Tällä erää olen päätenyt sanaa *chthonic*, jolla on myös vahva yhteys maaelementtiin. Se on lisäksi niiden englannin kielen sanojen joukossa,

joista pidän henkilökohtaisesti, mutta joilla ei ole sellaista suomenkielistä vastinetta, jota käytettäisiin yleisesti. *Pygmi*, vaikka tuleekin kreikkalaisesta mytologiasta, puolestaan yhdistyy nykyisin niin vahvasti todellisiin alkuperäisasukkaisiin, että en käyttäisi sanaa mielelläni.

*Haltian* kohdalla sanoilla *elf* ja *faerie* on molemmilla perustelunsa, mutta kumpikin veisi mielikuvat eri suuntiin ainakin siihen asti, että kyseisiä olentoja ehtii esiintyä itse tarinassa. Olen harkinnut myös mahdollisuutta käyttää molempia eri yhteyksissä, joskin silloin olisi ehkä syytä etsiä muita sävyttäviä sanoja myös suomenkieliseen versioon.

Kuten Leppälahti (2012: 15, 21–22) toteaa, taruolentojen kuvaukset kirjatussa kansanperinteessä ovat useimmiten lyhyitä ja joskus keskenään ristiriitaisia, ja niillä on usein melko yksinkertainen funktio. Olen itsekkin havainnut jo sarjakuvan tekovaiheessa, että liian suuri uskollisuus kansanperinteelle jättäisi olennot hyvin pelkistetyiksi. Käännösvaiheessa mietin ensisijaisesti sitä, mikä kohdekielinen sana vastaisi parhaiten luomaani olentoa. On siis toissijaista, millainen kohdekielinen sana vastaisi tyypillistä pohjoismaisen kansanperinteen olentoa, tai miten sana tavallisimmin ehkä käännettäisiin. Olen halunnut sanastolla tuoda esiin myös sitä, että samoista asioista voidaan puhua eri nimillä: näin tarinassa tekevät varsinkin eri henkilöt, jotka ovat myös mahdollisesti eläneet eri aikakausilla. Tästä syystä ei ole mielekäästä etsiäkään täsmällisiä vastineita joka sanalle. Totesin käännösprosessin aikana, että taidan sittenkin jättää *haltija*-sanasta j:n pois sen tavallisimmassa muodossa, mutta antaa esimerkiksi eri hahmojen käyttää siitä eri muotoja. Samoin olen kaavaillut muiden olentojen käyttävän ihmisistä omia nimityksiään.

Kiinnitin huomiota käännöksessä myös erinäisiin muihin sanoihin. Niitä ei ole yhtä helppo kategorisoida omaksi suuremmaksi ryhmäkseen kuin taruolentoja, mutta suuri osa niistä liittyy jotenkin magiaan (Taulukko 2).

*Taulukko 2 Muita termeiksi luokiteltavia sanoja*

ryhmittymä, lahko	coven
tieto	lore
lausuminen	chanting, pronouncing, casting
riivattu	haunted, possessed, (ac)cursed
soturimaagi, taistelijamaagi	warrior mage, battlemage
suku	clan, family, house, blood, kin



agama	agama, agamid, dragon
sauva	wand, staff

Jo taruolentojen kohdalla mainittu *huldfolk* on esimerkki sanasta, jollaisen päätin ottaa käyttöön ennen kuin valitsin suomenkielisen termin. Käännöstyön aikana päätin ottaa käyttöön muita fantasiateemaisia englannin sanoja, joista pidän henkilökohtaisesti, mutta joilla ei ole suoraa vastinetta suomen kielessä. Tällaisia sanoja ovat *coven* ja *lore*. *Lore* on erityisesti fantasiagenrelle tyypillinen sana, josta olen aina pitänyt ja jolle ei suomessa käytetä vastinetta – *folklore* itsessään lienee ainoa yhteys, jossa lainasana ilmenee. *Coven* puolestaan viittaa noitakokoukseen tai -järjestöön, mikä antaa mielenkiintoisemman mielikuvan kuin neutraali suomenkielinen *järjestö* tai *ryhmittymä* (alun perin olen käyttänyt tässä kohtaa *lahkoa*, mutta totesin, että se puolestaan on sävyltään liian uskonnollinen).

Magiaan liittyvät sanat muodostavat taruolentojen ohella oman suuremman ryhmänsä. Taikuuteen liittyvät sanat kuten *mana*, *energia* ja *voimat* (*powers*) voisivat periaatteessa olla käännösongelmia, mutta ne ovat siirrettävissä englantiin niin hyvin suoraan, etteivät ne sitä oikeastaan ole. Suurin osa niistä on jo valmiiksi lainasanoja, joko suoraan englannista tai myös englantiin jostain kolmannelle kielelle. Minulla on tiedossa, että ”magian virtaukset” (OM 25), jotka ajattelin kääntää ”currents of magic”, ei ole sanallistettuna käsitteenä niin tärkeässä asemassa tarinassa, että sen kieliasua tulisi miettiä tässä vaiheessa – päätyisin tosin mahdollisesti vastaavanlaiseen ratkaisuun myös allografisena kääntäjänä. *Pannan* voisi mahdollisesti tulkita tarkoittamaan kirkonkirousta eli anateemaa (*anathema*), mutta se ei tarkoita sitä tässä yhteydessä, vaan sana tarkoittaa kieltoa arkisessa merkityksessään. Käänsin siis lauseen ”julistettiin pannaan” (OM 37) muotoon ”were banned” – mikä on jälleen kerran sellainen neutraali ratkaisu, jollaiseen olisin päätenyt myös ilman parempaa tietoa.

Kun erilaiset rituaalit tulevat puheeksi (OM 146), olen etsinyt synonyymeja *lausumiselle*. Käyttämällä kyseistä sanaa johdonmukaisesti siitä voisi tehdä oman terminsä. *Pronouncing* kuitenkin korostaa ääntämisaspektia turhan paljon ja *chanting* antaa kuvan laulamisesta. Idiomien *lausua loitsu* ja *cast a spell* perusteella voisin tosin käyttää sanoja *lausua* ja *cast* toistensa vastineina. *Riivata* voisi olla myös eräänlainen termi, mutta monikäyttöinen siten, että sen mahdollisille eri merkityksille tulisi käyttää eri käännöksiä. Siinä merkityksessä kuin se esiintyy (OM 126), *haunt* tai *curse* on verbinä sopivampi kuin *possess*. Tiedän sitä paitsi, että tulevaisuudessa myös sanalle *possess* tulee käyttöä, jonka voisi kääntää suomenkielillä sanalla *riivata*.

Suunnittelin käyttäväni sanaa *battlemage* suunnilleen samoihin aikoihin kuin suunnittelin käyttäväni sanaa *soturimaagi*. Muistan ajatelleeni vielä tuolloin, että nämä eivät olisi hyvät käännösvastineet suunnilleen siksi, että ne eivät aivan vastaa toisiaan kirjaimellisesti. Suoremmin käännettynä *battlemage* voisi olla *taistelumaagi* tai *taistelijamaagi* ja *soturimaagi* puolestaan *warrior mage*. Päätin kuitenkin sittemmin, että mahdollisimman tarkka semanttinen vastaavuus ei ole riittävä syy valita vähemmän mieluisaa käännösvastinetta sanoille, joiden merkityksestä asiayhteydessään päätän lopulta itse. Sanat, joiden käännökseen henkilökohtaiset mieltymykset vaikuttavat suuresti, saattaisivat kääntyä toisin, jos kääntäisin niitä allografisesti. On mahdollista, että minulla ei olisi sanoihin tarpeeksi suurta tunnesidettä, että kääntäisin niitä erityisen paljon lähdetekstistä poikkeavasti.

Sana *suku* on esimerkki tilanteesta, jossa yhdellä suomen kielen sanalla on useampia englanninkielisiä käännösvastineita. Olen kääntänyt sen eri kohtiin joko *clan* tai *family*, jotta kokonaisuudesta tulee oikeanlainen vaikutelma: toinen sanoista tuo mieleen laajemman, toinen suppeamman määrän ihmisiä. Allografisena kääntäjänä saattaisin välttää *clan*-sanaa muun muassa sen mahdollisten skottikonnotaatioiden vuoksi ja käyttää mieluummin sanaa *house*, tai pitäytyä *familyssä*. Eräässä kohtauksessa näkyy suuri joukko ihmisiä, mikä tukisi vaikutelmaa, että kyse ei kuitenkaan ole vain yhdestä suvun haarasta, saati ydinperheestä. Saattaisin tosin käyttää asiayhteydestä riippuen myös sanoja *blood* tai *kin*. On mahdollista, että käytän niitä jatkossa sopivissa kohdissa. *House*-sanalla viitataan vanhoihin, korkean aseman saavuttaneisiin sukuihin, ja sanan sopivuus tässä yhteydessä tulee melko hyvin ilmi sarjakuvan ensimmäisessä osassa.

*Agama* (OM 10) mainitaan ohimennen puhekuplassa. En ollut varma, käytetäänkö liskolajista samaa sanaa englannin kielessä yhtä yleisesti kuin suomessa – suomalaisille harrastajille on tavallista käyttää vierasmaalaisista lajeista vieraskielisiä nimityksiä, sillä suomenkielisiä ei välttämättä ole olemassa lainkaan. Tyypillisempi arkinen sana, jolla viitata liskoon olisi varmaankin *dragon* – mutta sitä en voi käyttää fantasiasarjakuvassa, koska se tuo välittömästi miellelyhtymän lohikäärmeestä. Mainitsen päiväkirjassa päätyväni todennäköisesti yleiskäsitteeseen *agamid*, ennen kaikkea koska se kuulosti miellyttävältä asiayhteydessään. Allografisena kääntäjänä olisin käynyt todennäköisesti läpi samantapaisen ajatuskulun: läheskään kaikki käännösratkaisut eivät allografisessa kääntämisessäkään perustu muuhun kuin intuitioon – siihen, mikä kääntämisen hekellä kuulostaa hyvältä.

On myös joitakin sanoja, joiden täsmällinen kääntäminen ei olisi lainkaan olennaista: esimerkiksi *kaislan* (OM 122) englanninnoksessa tarkalla kasvilajilla ei ole väliä, vaan tarkoitukseen kävisi mikä tahansa kuvan yhteyteen sopiva vesikasvi. Allografisena kääntäjänä olisin tässä tapauksessa mahdollisesti käyttänyt enemmän aikaa tarkan vastineen etsintään siltä varalta, että sanalla olisikin jokin vielä ilmi käymätön merkitys.

Taulukkoon 2 listaamistani sanoista lopulta ainoastaan *sauva* olisi ilmiselvä käännösongelma, jollen tietäisi millaisesta sauvasta on kyse. Niistä puhutaan sarjakuvan 1. osassa, mutta niitä ei nähdä ainakaan samassa yhteydessä kuin niistä puhutaan. Ilman kontekstia sanan voisi kääntää hyvin erimuotoisiksi esineiksi *wand* tai *staff*. *Staff* lienee toisaalta periaatteessa mahdollista päätellä muutaman erillisen ruudun avulla, jossa näkyy vartijoita pitkien sauvojen kanssa.

Joidenkin sanojen käyttö tai käytön välttäminen liittyy enemmän niiden sävyyn kuin merkitykseen. Sanoja, joiden kanssa kannattaa olla varovainen ainakin samassa yhteydessä ovat *level*, *mana* ja *item*, sillä kaikki niistä tuovat vahvasti mieleen roolipelit, ja niiden käyttäminen saattaa vetää lukijan ulos tarinasta. Tämän vuoksi olen päätenyt synonyymeihin (kuten *powers manan* sijaan), jos tällaisia sanoja on esiintynyt lähellä toisiaan. En kuitenkaan välttä niiden käyttöä kokonaan. Roolipelit ovat osaltaan inspiroineet sarjakuvaa ja niiden vaikutus saa omasta puolestani näkyä. Pyrin ainoastaan välttämään vaikutelmaa, että hahmot eläisivät jonkinlaisessa roolipelissä. Mainittujen sanojen lisäksi olen toisaalta käyttänyt osin tarkoituksellakin sellaisia suhteellisen nykyaikaisia sanoja kuin *economy*, *export* ja *boycott*, osittain juuri siksi, että lukijalle syntyisi suhteellisen varhainen käsitys siitä, että jonkinlaista anakronistisuutta on mahdollisesti syytä odottaakin.

## 5.2 Kieli

Viittaa kaikkiin puhe- ja ajatuskuplien sisältämiin teksteihin tästä eteenpäin yksinkertaistuksen vuoksi repliikkeinä. Näiden tekstien lisäksi sarjakuvassa esiintyy otsikko- ja kertojatekstejä. Esittelen sarjakuvan kielen piirteitä edeten yksittäisten hahmojen puheesta eräisiin tyypillisiin kielenkäytön aspekteihin, kuten voimasanat ja pronominit. Myöhemmin käsittelen yksittäisten esimerkkien kautta käännösstrategioita laajemmalla kannalla, kuten lähde- ja kohdeversioiden harkittua loitontamista toisistaan.

Teoksen ja lukujen nimiä ja paratekstejä lukuunottamatta kaikki tekstit ovat jonkun hahmon näkökulmasta. Teoksessa ei siis esiinny neutraalia kertojanääntä. Osittain juonen rakenteesta johtuen suuri osa teksteistä on Moiran ääneen lausumattomia ajatuksia. Pyrin tuomaan esille,

että vaikka Moira ei suoranaisesti olisikaan epäluotettava kertoja, hän on tiiviisti oman näkökulmansa vanki ja myös tiedostaa sen. Käännöksestä ei siis myöskään tulisi välittyä vaikutelmaa kaikkitietävästä kertojasta.

Vasta englanniksi kääntäessäni kiinnitin huomiota siihen, että minulla alkoi vakiintua tyyli muotoilla kertojalaatikkotekstit hieman formaalimmin kuin repliikit. Aiemmin olin mieltänyt kertojalaatikat vain näkökulmaltaan etäisemmiksi ja siten tunnetasolla neutraalimmiksi, mutta repliikkitekstejä muodollisempi kielenkäyttö alkoi muodostua tietoisemmaksi strategiaksi tämän havainnon myötä. Kertojanlaatikoiden kerronta tapahtuu 1. persoonan näkökulmasta. Niissä Moira kertoo lukijalle ajatuksiaan jäsennellymin ja etäännytetymmin kuin ajatuskuplissa, tosin joskus rajanveto on vaikeaa. Joskus näiden eri kerrontamuotojen funktiot menevät rajatapauksissa päällekkäin, ja jotkut tekstit voisivat olla kummassa tahansa visuaalisessa muodossa. Kertojateksti on tutkiskelevampaa ja etäännytetymppää, mutta kuitenkin lähes aina sidoksissa tarinan nykyhetkeen. Joskus kuitenkin on mahdollista tulkita, että tarinaa ehkä kerrottaisiin jälkikäteen. Kertojanlaatikoiden tyyli on myös kaunokirjallisempaa, kuvailevampaa ja maalailevampaa kuin repliikkien, jotka ovat sidottuja hetkellisiin käytännön tilanteisiin.

Olen pohtinut esimerkiksi, millä sanalla Moira viittaisi isäpuoleensa kerronnassa. Kertojalaatikon tekstissä ”Isä oli oikeassa” (OM 54) joudun valitsemaan isä-sanalle sopivansävyisen käännöksen esimerkiksi vaihtoehtoista (*my*) *dad/father/stepfather*. Arvioin kommentissa, että Moira saattaisi käyttää sanaa *father*, mutta ei sanayhdistelmää *my father*, joka kuulostaisi enemmän viittaukselta biologiseen isään. *Dad* puolestaan on arkinen, tuttavallinen ja affektiivinen sana. Sivuhahmon ensiesittelyssä sanan *stepfather* käyttö on luonnollista, mutta sanan toistuva käyttö sen jälkeen saattaisi antaa kuvan Moiran ja isäpuolen suhteen etäisyydestä. Suomen sana *isä* on hyvin neutraali, mutta sitä voi käyttää myös esimerkiksi suoraan puhutteluun ja siitä ei vielä suoraan voi kovin hyvin arvioida puheen sävyä. Sanan *isä* käyttö lähdeversiossa kuitenkin antaa ymmärtää, että tarkempi ilmaus *stepfather* ei ole välttämätön.

Jos kääntäisin allografisesti, kokisin ehkä turvallisimmaksi vaihtoehdoksi neutraalin sanan *father*. Se korkeintaan tukisi tähänastista, hieman etäistä vaikutelmaa: näiden kahden keskinäistä vuorovaikutusta ei esimerkiksi milloinkaan näytetä suoraan. Isäpuoli ei myöskään ole halunnut puhua Moiralle suoraan siitä, että tämä on luultavasti seuraava uhri, ja Moira on ratkaisuun silminnähden tyytymätön. Olenkin päätynyt neutraaliin ratkaisuun *father*

vanhemmassa käännöksessäni. Tällä kertaa kääntäessäni pohdin kuitenkin, että voisin käyttää affektiivisempaa *dad*-sanaa nimenomaan korostaakseni, että hahmojen välit ovat kunnossa kaikesta huolimatta. Se myös korostaisi, että Moira ei koe ongelmana sitä, että mies ei ole hänen biologinen isänsä. Tällä tavoin käännös auttaisi lähdetekstiä paremmin kompensoimaan tähänastista vaikutelmaa – suomenkielisistä affektiivisista sanoista, kuten *iskä*, puolestaan mikään ei sopisi Moiran suuhun kovin hyvin.

Salamanterihahmolla, jonka Moira teeskentelee pelastaneensa joesta, on itselleen ominainen puhetapa (kuva 1). Tekstin sisällön lisäksi se tulee ilmi typografian avulla: teksti ei ole yhtä tasaisen suuntaista ja kokoista kuin muilla puhujilla.



Kuva 1 Salamanterin puhetta

Salamanterin puhe on jonkin verran oikeaoppisen kieliopin vastaista, mutta vain hiukan. Totean päiväkirjassa, että puhetta voi miettiä tapauskohtaisesti ja mukaillen joitain siinä toistuvia maneeereja. Suomeksi siinä on ajoittain pientä epäidiomaattisuutta, kuten hieman erikoisia sanajärjestyksiä ja pilkutusia. Se myös pudottaa lauseenjäseniä pois hieman useammin kuin muut hahmot. Eniten ongelmia sillä lienee taivutuksissa, joita se myös joskus pudottaa pois, ja välillä se lisää äännähdyksiä, jotka ovat luultavasti sanoja sen omasta äidinkielestä. Joihinkin kohtiin sanoja tulee konsonanttipidennyksiä, joita ei useinkaan voi toistaa samoissa käännöksen kohdissa, sillä kohdekielen sanoissa voi olla erilaisia kirjaimia. Sille ei kuitenkaan ole tarvettakaan, sillä konsonanttipidennykset tulevat alun perinkin melko satunnaisesti kohtiin. En ole siis kehittänyt niille mitään sisäistä logiikkaa – allografisena kääntäjänä saattaisin kuluttaa jonkin verran aikaa yrittämällä turhaan etsiä sellaista. Harkitsin tosin esimerkiksi yhden sanan muuttamista äänteellisyyden takia kuvan 1 ensiesiintymiskohtauksessa, koska sana *frightened* ei sisällä sibilanteja (OM 123). Käännösversiossa vaihdoin siis sanan *säikähti* sanaan *pakeni* (*escaped*). S-kirjaimen lisäksi hahmo venyttää myös muita äänteitä, myös klusiileja, antaen ymmärtää ettei sen oma äidinkieli vuorostaan ole ihmiselle mahdollista ääntä. Tähän kohtaan halusin kuitenkin s-kirjaimen pidennyksen kuten alkuperäisessäkin.

Olen todennut päiväkirjassa, että koska salamanteri on todennäköisesti oppinut ihmisten kieltä puheen kautta eikä kirjallisesti, sen puheessa tulisi välttää puhekielelle epätyypillisiä muotoja kuten pitkiä ilmaisutapoja (esim. *I am* muodon *I'm* sijaan). Se käyttää myös lyhennyksiä kuten *can't*, koska on todennäköisesti oppinut kieltä puheesta. Näin ollen se ei mahdollisesti tunne kirjoitettua kieltä. Periaatteessa voisin tällöin hyödyntää englanniksi myös homonyymejä, jotka lausutaan samalla tavoin kuin eri tavalla kirjoitetut sanat. En ole toistaiseksi tehnyt niin, koska salamanterin puhe on loppujen lopuksi melko korrektia suomea, ja kirjoitusasu erottaa sen puhetta tavallisesta puheesta muutenkin. Se sitä paitsi saattaisi korostaa hahmon oppimattomuutta tarpeettomasti.

Eräässä kohtauksessa (OM 116) esiintyy vanhanaikaista kielenkäyttöä imitoivaa tekstiä, jonka on tarkoitus näyttää suoraan kirjasta luetulta. Se ilmentää joko jonkun yksittäisen kauan sitten eläneen henkilön kirjoitustyyliä tai mahdollisesti tämän aikakaudelle tyypillistä kirjoitustyyliä. Suomenkielisessä versiossa en ole käyttänyt joitain sarjakuvalla tyypillisiä tapoja ilmentää arkaaista tekstiä, kuten w:n käyttöä v:n sijasta. Käännöksessä vältin niinkään ”ye olde Englishe”-tyylisiä stereotyyppisiä ratkaisuja. Suomeksi olen käyttänyt sanoista arkaaisias tai vapaan murteellisia kirjoitusasuja ja erikoisia lauserakenteita. Englanninkielisessä versiossa ei ainakaan toistaiseksi esiinny erityisen vanhahtavia sanoja, mutta olen mallintanut tekstin outoutta polveilevilla lauseilla, joissa on paljon pilkkuja ja toistoa. Pääasiallinen strategiani on tässä tapauksessa tarkoituksellinen vieraannutus sekä suomesta että englannista.

Nimien toistaminen puhuttelussa on eräs maininnan arvoinen piirre, jonka suhteen kuljen eräänlaisen keskitien sekä alkuperäisteoksessa että käännöksessä. Suomalaisessa puhekuulttuurissa ei ole tavallista käyttää toisten henkilöiden nimiä suorassa puhuttelussa, mutta sarjakuvassa se auttaa pysymään selvillä hahmoista, varsinkin kun heitä on paljon. Tästä syystä myös OM käyttää hahmojen nimiä jonkin verran enemmän kuin suomenkieliselle puheelle on luontevaa. Englantia puhuvissa kulttuureissa puhuttelu nimellä puolestaan on jo tavallisessa puheessakin luontevampaa. Tekijänä minulla on tiedossa, että puhuttelu nimillä lisääntyy myöhemmin, kun sarjassa vietetään aikaa demonien keskuudessa. Ne nimittäin käyttävät puhuttelussa nimiä enemmän kuin Moira on tottunut käyttämään. Sarjakuvan ihmishahmojen tavan käyttää nimiä puhuttelussa vähemmän kuin demonit voi toisin sanoen ajatella heijastavan suomalaista puhuttelukäytäntöä suhteessa englanninkieliseen. Ihmisten keskinäistä nimellä puhuttelua on tästä syystä siis syytä rajoittaa myös englanninkielisessä versiossa, jotta tuleva kontrasti demoneihin säilyisi. Ihmishahmojen nimiä ei 1. osassa ole vielä syytä muutenkaan

korostaa kovin paljon, sillä yksittäisillä ihmisillä ei Moiran lisäksi ole vielä merkittävää roolia loppuun asti. Edellä mainituista syistä olen välttänyt lisäämästä nimillä puhuttelua käännökseen, vaikka se muutoin tuntuisi luontevammalta. Olen saattanut jopa poistaa jonkin nimellä puhuttelun lähdetekstistä ainakin sellaisessa tapauksessa, että hahmo nimetään jo jossain muualla tai tämän nimi ei ole tarinan kannalta tässä vaiheessa tärkeä.

Tiettyjen hahmojen sukunimet noudattavat erityistä rakennetta: ”Pennenbezerien Moira” (OM 20) ja ”Voilien Nikolai” (OM 16) kääntyvät englanniksi of-rakenteelliseen muotoon ”Moira of the Pennenbezeri” ja ”Nikolai of the Voil”. Tällä tavalla toimitaan vain tiettyjen sukujen kanssa: esimerkiksi Konrad Gymri ilmaistaan tutulla tavalla, jossa sukunimi laitetaan etunimen perään – olen tosin poistanut tämän sukunimen esiintymän sarjakuvan nykyisestä versiosta, joten ensimmäisessä osassa tällaisia nimiä ei esiinny. Syy tähän erittelyyn selviää sarjassa myöhemmin. Jos tällaisia eri tavalla kirjoitettuja nimiä kuitenkin esiintyisi toisen tekijän tekstissä, luultavasti erottelisin ne varmuuden vuoksi samalla tavoin kuin lähdetekstissä. Toinen kääntäjä puolestaan saattaisi haluta yhtenäistää nimien ilmaisun ja valita jommankumman tavan. Hän saattaisi esimerkiksi kokea of-rakenteen kömpelöksi ja kääntää Moiran koko nimen tutunkuuloiseen muotoon ”Moira Pennenbezeri”. Nikolain sukunimen kohdalla olisi myös joka tapauksessa tehtävä ratkaisu, tulkitseeko sen muodossa ”Voil” vai ”Voili”, koska se ei kävisi välttämättä missään vaiheessa ilmi suomenkielisen taivutusmuodon vuoksi.

Kolmannen persoonan pronomien kääntäminen suomen ja englannin välillä tuottaa yleensäkin ongelmia, ja OM:n kohdalla niitä on kenties jonkin verran tavallista enemmän. Suomalaisessa puhekielessä *se*-sanaa käytetään luontevasti myös ihmisistä, mutta fantasiatarinassa, jossa esiintyy myös muita henkisesti ihmisen tasolla olevia olentoja, kolmannen persoonan vaihtelu mahdollistaa ylimääräisen diskurssitason.

Suomen kielessä käytetään 3. persoonan pronomineja *hän* ja *se*. Englanniksi kääntäessä niiden vastineeksi pitää yleensä valita *he*, *she*, *it* tai mahdollisesti *they*. Suomen kielessä sanaa *se* käytetään puhekielessä luontevasti viittaamaan myös ihmissubjekteihin. Voi kuitenkin kysyä, onko sanalla kirjoitettuna sama merkitys – mielestäni se toimii puhekuplassa yhtä hyvin kun puhuttuna kielenä, mutta esimerkiksi kertojanlaatikoissa sillä ei olisi aivan samaa merkityssisältöä. Moira taas viittaa salamanteriin usein juuri kertojanlaatikoissa, joiden teksti on kyllä ajoittain jossain määrin puhekielenomaista, mutta silti vähemmän kuin repliikeissä.

Jos sanan *se* korvaa englanninkielisessä versiossa sanalla *it*, puheeseen tulee ajoittain asiayhteytensä myötä eräänlainen ”eläimellistävä” sävy: *se* vihjaa, että puhuja ei ehkä pidä puheen kohdetta samanarvoisena tiedostavana olentona kuin itseään. Tämä on ongelmallista erityisesti salamanterin kohdalla, jonka sukupuolen haluaisin mieluummin jättää määrittämättä, mutta johon päähenkilö viittaa lähdetekstissä epäjohdonmukaisesti ajoittain pronomineilla *se* tai *hän*. Tämä vaihtelu toisaalta ehkä liittyy siihen, että olento on jonkinlaisella rajamaalla eläimen ja inhimillisen olennon välillä. *Se*-pronominin käytön salamanterista voisi tulkita loukkaavana: Moira ei pitäisi tietoisesti ajattelevaa eläintä aivan samalla tavalla henkilönä kuin muita. Toisaalta ajattelemalla sitä ”vain” eläimenä Moira voisi myös alitajuisesti yrittää lieventää syyllisyyttään siitä, että hahmojen keskinäinen suhde perustuu ainakin alkujaan siihen, että hän on huijannut olennon auttamaan itseään. Englannin *they*-sana on neutraali, mutta joidenkin mielestä edelleen kömpelö, vaikka sen käyttö näyttää jälleen yleistyneen. *S/he*-tyylinen muotoilu toimii kirjoitetussa tekstissä ja voisi ehkä toimia myös kertojalaatikossa, mutta ei kuitenkaan enää repliikissä. *He/she*-vuorottelu olisi myös periaatteessa mahdollinen – *se* voisi selittyä sillä, ettei Moira muista tai tiedä, kumpaa sanaa hänen pitäisi käyttää, ja pelkästään arvailee. Tiedän tekijänä etukäteen, että sarjakuvan toisessa osassa hän sanookin, ettei tiedä salamanterin sukupuolta. Käännöstrategia voisi kuitenkin olla lukijalle liian hämmentävä ja kiinnittää liikaa huomiota johonkin, minkä nimenomaisesti on tarkoitus olla sivuseikka.

Pronominia *se* käytetään viittamaan salamanterin lisäksi myös ulkoisesti aavemaista ihmishahmoa muistuttavaan sylfiin (OM 29–32) ja demoneihin (OM 50). Tämä kertoo siitä, että ihmiset kenties käyttävät sanaa kaikista muista olennoista kuin toisista ihmisistä. Toisaalta eräs hahmo viittaa sylfeihin suomen pronominilla *he*, mutta ainoastaan sellaisen läsnäollessa (OM 30), ja käyttää olennoista muutoin pronomineja *se* ja *ne*. Tämä antaa kuvan, että hahmo tiedostaa jollain tasolla, että sylfit saattaisivat pitää epäinhimillisiä pronomineja loukkaavina. Koska sylfit kuitenkin manifestoituvat naisen hahmossa, ja siihen kiinnitetään erikseen huomiota dialogissa, allografisena kääntäjänä en välttämättä kokisi pronominivalintaa yhtä ongelmalliseksi kuin salamanterin kohdalla. Jos pitäisinkin *it*-pronominia jostain syystä epäsopivana, olisin taipuvainen käyttämään sanaa *she*.

Ihmishahmot käyttävät johdonmukaisesti toisistaan *hän*-pronominia. Demonihahmot puolestaan käyttävät ihmishahmoja enemmän sanaa *se* sekä toisistaan että muista olennoista (kuva 2).





Kuva 2 Suomen kielessä monikäyttöinen sana "se" on parasta kääntää tapauskohtaisesti

Puhe voi antaa kuvan väheksynnästä tai pelkästään kuvata demonien epämuodollista puhetyyliä. Toisaalta, kuten myös kuvasta 2 ilmenee, ne käyttävät sanaa Moiran lisäksi myös toisistaan. Niiden voi katsoa vain noudattavan suomenkielisen puhekielen konventioita, jolloin epäinhimillistävä vaikutelmaa ei siis välttämättä synny. *It*-pronominin käyttö ei tuntuisi demonien puheessa tarkoituksenmukaiselta, koska se ei olisi yhtä luontevan kuulosta.

Englannin pronominit eivät aina tee kääntäjän työtä vaikeaksi: joskus käännös toimii alkuperäistä paremmin. Eräässä kohtauksessa puhuja leikittelee viittaussuhteilla viittaamalla karpäseen sanalla *hän*, minkä tämän keskustelukumppani tulkitsee viittauksena toiseen ihmiseen (OM 20). Kun karpäskeskustelun kääntää englanniksi, *he* eläimestä käytettynä puolestaan toimii jopa luontevammin kuin suomenkielisessä versiossa käytetty *hän*, sillä se vastaa englannin kielen konventioita käyttää eläimistä pronomineja *he* ja *she*.

Olen edellä kuvatun pohdinnan tuloksena kirjannut päiväkirjaan, että voisin myös yhtenäistää suomenkielistä versiota *se*-pronominin osalta. Voisin esimerkiksi käyttää *se*-pronominia korvaamaan kaikki Moiran viittaukset salamanteriin *hän*-pronominilla, mikä loisi enemmän yhtenäisyyttä lähde- ja kohdetekstien välille. Toisaalta aion lopulta jättää tekemättä niin, sillä *se*- ja *hän*-muotojen ajoittainen vaihtelu voi mielenkiintoisella tavalla ilmentää sitä, ettei olennon kategorisointi ole yksiselitteistä. Itsekääntämisen tarjoama samanaikaisen luomisen mahdollisuus luo vaaran, että tekijä rajoittaa itseään ja köyhdyttää ilmaisuaan soveltamalla vain niitä kielen piirteitä, jotka ovat käytettävissä sekä lähde- että kohdekielessä. Vaara on olemassa erityisesti siinä tapauksessa, että tämä kokee lähde- ja kohdetekstien mahdollisimman suuren vastaavuuden tärkeäksi.

Puhekielenomaisuutta ja tilannesidonnaisuutta ilmentävät vaihtelevien pronomien lisäksi voimasanat. Niitä esiintyy repliikeissä jonkin verran. Ne saattavat kiinnittää erityisen paljon huomiota fantasiagenren kontekstissa, jossa niiden pois jättäminen on ollut pitkään tyypillistä.

Arvioisin, että koska seksiä sensuroidaan erityisen herkästi, juuri sukupuolissävyytteiset kiro sanat ovat edelleen enemmän tabu kuin muut. Sitä paitsi tietyt sukupuolisesti värittyneet voimasanat saattaisivat kontekstista riippuen olla ristiriidassa sen kanssa, että fantasiamaailmassani on tarkoitus lähtökohtaisesti vallita sukupuolinen tasa-arvo. Tätä ei ole tarkoitus sanoa suoraan missään vaiheessa, vaan sen tulisi välittyä tarinasta implisiittisesti. Saattaisi siis olla erikoista, jos kiroilemiseen käytettäisiin korostuneesti esimerkiksi naisen sukuelimiin viittaavia sanoja. Sen sijaan olen taipuvaisempi käyttämään muihin ruumiintoimintoihin viittaavaa kieltä, joka on kenties yhtä lailla tabu perinteisessä fantasiassa, mutta yllättää humoristisuudella tilanteeseen nähden. Tekijänä mieluummin teen näin kuin annan ymmärtää, että haluaisin itsetarkoituksellisesti shokeerata lukijaa. Tästä johtuen esimerkiksi käytän sanaa *shit* todennäköisemmin kuin sanaa *fuck*.

Kirosanojen tapaiset sanat, joissa oikea sävy on valittava tarkoin, korostavat kohdekielen tuntemuksen merkitystä. Melko yleinen ajatus käännöskommenteissani on ”voiko näin sanoa?”, mikä osoittaa, ettei B-työkielen osaamiseni ole läheskään yhtä vahvaa kuin äidinkielen. Ilmiö on tietysti hyvin tunnettu ja puhuu sen yleisen ohjenuoran puolesta, että ainakin kaunokirjallinen käännös tulisi tehdä aina oman äidinkielen suuntaan, ja on luultavasti yksi keskeinen syy kyseisen ohjenuoran syntyyn. Vasta-argumenttina voi tosin esittää, että äidinkieltäänkään tuskin kukaan hallitsee täydellisesti: esimerkiksi sanan *riski* kohdalla pysähdyin tarkistamaan, onko sana *vahvan* synonyyminä virallinen ja yleinen vaiko vain omalla kotipaikkakunnallani tunnettu sellaisena. Olen ajatellut kohdeyleisöä myös suomenkielisessä versiossa sen verran, että vaikka olen halunnutkin käyttää joitain murteellisia sanoja, olen halunnut saada varmuuden, että kuka tahansa suomalaisen lukija voi ymmärtää ne. Lisäksi koulutettu kääntäjäkin, samoin kuin muut kielen alan asiantuntijat, joutuu aina välillä tarkistamaan suomen oikeinkirjoitussääntöjä.

Jos joku toinen olisi kääntänyt tekstiäni, hän olisi saattanut kiinnittää erityistä huomiota murteellisiksi katsomiinsa ilmaisuihin. Olen ajoittain tarkistuttanut sarjakuvaluonnoksiani tamperelaisilla vertaislukijoilla. Sen ansiosta tiedän käyttäväni silloin tällöin ilmauksia, joita en edes tiedosta erityisen murteellisiksi ennen kuin vertaislukijat kysyvät, mitä ne tarkoittavat. Tämä vertaislukijakäytäntö on auttanut paikantamaan ilmaisuja, joita kaikki suomalaiset lukijat eivät välttämättä ymmärrä, jolloin olen voinut harkita uudelleen, haluanko säilyttää ne. Olen joka tapauksessa kohdellut puhekielenomaisuuksia teksteissäni tavanomaisena puhekielenä,

mutta allografinen kääntäjä, jonka näkökulmasta kieli on ”eksoottisempaa”, saattaisi yrittää säilyttää tällaiset piirteet tekstin erityisominaisuutena.

Harmittelenkin päiväkirjassa tiettyjen nyanssien häviämistä kääntämisen yhteydessä, kuten vaikeutta valita *hän-* ja *se* -sanojen välillä. Tiedostettuani, että on parempi säilyttää nyanssit alkuperäisessä sen sijaan, että ekvivalenssia tavoitellessaan muokkaisi sitä vastaamaan käännösversiota, aloin keskittyä määrätietoisemmin hyödyntämään sellaisia kohdekielen piirteitä, joita lähdekielessä ei puolestaan ole. Kun esimerkiksi suomenkielisessä versiossa puhutaan ”laumasta poltergeisteja” (OM 109), päätin ottaa vastaavanlaiset tapaukset tilaisuutena käyttää englannin monipuolisia kollektiivisubstantiiveja kuten *flock*, *swarm*, *drove* ja *herd*. Englannin kielessä kullakin eläimellä on jokin määrätty kollektiivisubstantiivi (esim. *murder of crows* tai *parliament of owls*), mutta en näe syytä osoittaa poltergeisteille vain yhtä sanaa. Moira ja muut hahmot voivat eri tilanteissa käyttää jotain satunnaista, tarpeisiinsa sopivaa sanaa viittaamaan niihin. Tässä tapauksessa päädyin edellä listaamiani sanoja aggressiivisempaan sanaan *horde*, koska poltergeistien mellastava luonne korostuu asiayhteydessä erityisen selkeästi.

Jotkin kohdat havaitsin haluavani mieluummin pitää erilaisina eri kieliversioissa ilman, että kyseessä olisi kohdekielle ominaisten erityispiirteiden hyödyntäminen. Kääntäessäni lausetta ”En tiedä, miten suhtautua siihen” (OM 39) mietin *suhtautumiselle* erilaisia käännöksiä, jotka korostaisivat tilanteen eri aspekteja: *respond* ja *feel about*. Ensimmäinen vaihtoehto korostaa tilanteen sosiaalista aspektia (miten käyttäytyä), jälkimmäinen puolestaan emotionaalista (miten tuntea). *Suhtautuminen* oli mielestäni sanana hieman lähempänä jälkimmäistä. Voisin myös käyttää sanaa *react*, joka nähdäkseni sisältää tasaisemmin molempia aspekteja. Koska minulla on mahdollisuus muokata samalla kohdetekstiä, voisin käyttää hyvin suoraa suomenkielistä vastinetta *reagoida*, mikäli haluaisin lähde- ja kohdetekstin vastaavan mahdollisimman paljon toisiaan. En kuitenkaan päätenyt tähän ratkaisuun, vaan lähdin päinvastaiselle linjalle ja valitsin vastineen *respond*. Näin eri käännösversioiden toisistaan hienoisesti merkityksiltään eriävät sanat puolestaan tuovat esiin eri puolet asiasta: englanninkielisen voi katsoa korostavan sosiaalista ja suomenkielisen emotionaalista puolta. Tässä kohtaa kieliversiot eivät pyri olemaan keskenään ekvivalentit, vaan korostamaan saman tilanteen eri aspekteja.

Taustatiedolla ei aina ole näkyvää vaikutusta lopputulokseen. Huomasin hieman huvittuneena käännöksen ”...I suppose no soul has entered this side of the wall” lauseesta ”muurin

ulkopuolelle ei ole tainnut astua kukaan muu kuin me...” (OM 69) sisältävän vahingossa eräänlaista alatekstiä. Demoneihin viitattiin aikaisemmin “sieluttomina”, mutta tässä vaiheessa minä yksin tiedän, mihin se tarkalleen ottaen viittaa. Yllätyneisyyteni käännökseen sopivuudesta jälkikäteen osoittaa, että en ollut rakentanut tällaista merkitystä siihen tietoisesti. Samalla tavalla myös allografinen kääntäjä saattaisi ikään kuin vahingossa löytää hyvin sopivan ratkaisun, vaikka aikaisemmin tullutta lausetta ei olisikaan sarjakuvassa. On kuitenkin eri asia päätyä tiettyyn ratkaisuun tietoisien pohdinnan kuin sattuman kautta.

Allografisena kääntäjänä en kiinnittäisi erityistä huomiota passiivilauseeseen ”Tuota kuvattiin sisukkaaksi” (OM 56). En itsekään ollut miettinyt sen sisältöä ennen kääntämistä, joka voi olla oikolukua perusteellisempi henkinen prosessi, sillä se pakottaa aktiivisesti miettimään lauseiden merkityssisältöjä. Itsekääntäessä tulin ajatelleeksi, mitä kautta hahmo oli kuullut kyseisen kuvauksen. Tämän seurauksena muutin käännöksen raakaversion ”They said (she’s a bold one)” muotoon ”I heard”, koska ”they” viittaisi tarkemmin ajatellen luultavasti Moiran nimen julkistaneeseen demoniin, joka on kertonut asian suoraan nykyiselle puhujalle. Tällaisilla asioilla on tuskin lukijan kannalta väliä missään vaiheessa, mutta ratkaisu on esimerkki tarinan sisäisen loogisuuden muodostamisesta tavalla, jota allografisen kääntäjän ei olisi mahdollista tulla ajatelleeksi.

Myös allografisen kääntäjän on kuitenkin mahdollista korjata tekstin ilmeisempiä puutteita. Olen kirjannut kommentteihin, että adjektiivi ”ancient” korostuu turhan paljon uudessa raakakäännöksessä, ja että saisin miettiä muita ratkaisuja välillä. Tämä viittaa siihen, että ”ikivanha”, josta ”ancient” näyttäisi näissä tapauksissa olevan käännetty, ehkä toistuu liikaa lähdekielessä. En kuitenkaan ole kiinnittänyt asiaan huomiota ennen kääntämistä. Tämä on toinen esimerkki siitä, miten kääntäminen toimii myös oikolukuna – tosin mahdollisesti ainoastaan silloin, kun yksi kääntämisen työjakso on tarpeeksi pitkä. Entinen tapani kääntää sivu kerrallaan internetiin mahdollisti sen, että käännösten välillä kuluu liian pitkä aika, jotta esimerkiksi toiston huomaisi. Pelkästään tästä syystä sekä oikoluku että kääntäminen kannattaisi tehdä suhteellisen lyhyellä aikavälillä. Allografinen kääntäjä saattaa olla tehokkaampi korjaamaan käännöstä, sillä lähdetekstin tuttuus ei ole sokaissut häntä. Itsekääntäjä voi pyrkiä erkaannuttamaan itsensä lähdetekstistä siten, että odottaa jonkin aikaa ennen kääntämiseen ryhtymistä. Tämä tosin voi olla kaksisuuntaisuuden ja samanaikaisuuden takia haasteellista. Itsekääntäjä toisaalta kykenee korjaamaan kohdetekstin ohella myös lähdetekstiä.

Olen keskittynyt käsittelemään esimerkkejä, jotka ilmentävät itsekääntämisen erityislaatuista. Käsittelen vielä lopuksi kontrastina esimerkkiä, joka mielestäni havainnollistaa käännösprosessia tyypillisimmillään. Alkuperäisen lauseen ”En ole nukkunut koko yönä” (OM 70) raakakäännöksessä lukee ”I haven’t slept the entire night”, ja olen korjannut sen viereen vaihtoehtoisia muotoja, jotka vähentävät väärintulkinnan riskiä. Olen miettinyt, miten muotoilisin sen, että koko yö on valvottu, ja muuttaisin siksi lauseen esimerkiksi muotoon ”I didn’t sleep last night”. Tämän tyyppinen pohdinta ei eroa juurikaan tavallisesta kääntämisestä: suomenkielisestä tekstistä osaa päätellä, mitä siinä tarkoitetaan, mutta on silti useita tapoja ilmaista se toisella kielellä, ja näitä eri vaihtoehtoja on vain puntaroitava löytääkseen tilanteeseen sopivimman. Suurin osa käännöskommenteista liittyy tällaiseen pohdintaan, eivätkä itsekääntämisen erityispiirteet näyttele niissä merkillepantavaa roolia. Useimpiin käännettäviin lauseisiin ei siis tämänkään sarjakuvan kohdalla lopulta liity vahvoja henkilökohtaisia mieltymyksiä tai hyödynnettävää sisäpiirin tietoa. Valtaosa tekstistä kääntyy samalla tavoin kuin allografisessa kääntämisessä.

### 5.3 Kuvan ja sanan yhteispeli

Tämän käännöstyön aikana en ole joutunut harkitsemaan tekstin tiivistämistä kovin usein, mikä johtuu luultavasti siitä, että suomenkielinen tekstausta on aikanaan tehty väljällä käsialalla. Nykyisin käyttämäni käsiala on pienempi, jolloin uudet tekstit mahtuvat todennäköisemmin ruutuihin ja kupliin. Typografisiin valintoihin vaikuttaa myös se, että tekstausta käsin.

Sarjakuvassa esiintyy hahmojen puhe- ja ajatuskuplia. Lisäksi siinä on kertojanlaatikoita, joissa kertojateksti on päähenkilön kerrontaa ensimmäisessä persoonassa. Samanmuotoisiin laatikoihin on sijoitettu myös luvunnimet.

Vaikka nykyisin on yhä tavallisempaa, että puhekuplat lisätään sarjakuviin jälkeinpäin tietokoneella siinäkin tapauksessa, että muu sarjakuva on piirretty käsin, en itse noudata tätä työtapaa. Koen luontevammaksi toimintatavaksi piirtää ja tekstata myös puhekuplat itse siitäkkin huolimatta, että tapa asettaa rajoituksia niiden muokkaukselle myöhemmin. Olen päättänyt tämän käännösprosessin yhteydessä tekstata uusiksi aikaisempia suomenkielisiä tekstejä, myös niitä, jotka säilyvät kieliasultaan samanlaisina eivätkä siis muutu kaksisuuntaisuuden vuoksi. Tämän ratkaisun syitä ovat sekä pitkällä aikavälillä tehtyjen tekstausten ulkoasun yhtenäistäminen että luettavuuden parantaminen. Ratkaisu perustuu siis osittain omiin mieltymyksiini, mutta yhtä lailla lukijoiden huomioon ottamiseen.

Merkkimääräraja sarjakuvassa ei ole niin ehdoton kuin esimerkiksi ruututeksteissä: voin tarvittaessa kirjoittaa pienemmällä käsialalla. Niin voi kuitenkin tehdä vain tiettyyn rajaan asti ennen kuin luettavuus kärsii. Aika ei ole ongelmatekijä, sillä lukija pystyy käyttämään lukemiseen haluamansa ajan tai tarvittaessa palaamaan aikaisempaan tekstiin. Englannin sanoja on yleensä helpompi sovittaa kupliin ja laatikoihin niin kauan kuin niitä ei ole tehty vain yhdelle tai useammalle erityisen lyhyelle suomen kielen sanalle. Puhekuplien muoto on työssäni varteenotettava tekijä. Olen piirtänyt niitä hieman nykyistä suurempaa tekstiä varten ja muotoillut niitä tavoilla, jotka saattavat korostaa tarpeettomasti tiettyjä tekstin kohtia siinä vaiheessa, kun se on käännetty englanniksi. Toisaalta tiettyjen sanojen korostus voi olla aiheellistakin, mutta ei välttämättä toimi enää englannin sanajärjestyksen yhteydessä. Tilan kanssa tulee ongelmia lähinnä sellaisissa tapauksissa, kun alkukielinen ilmaus on erityisen lyhyt ja sille varattu kupla on juuri sille mitoitettu. Tällainen suomeksi hyvin tiiviisti esitettävä ilmaus on esimerkiksi kohta, jossa Moira vahvistaa uskomustaan, että hänen kuulemiensa äänten lähde oli lintu. Repliikissä ”Oli se.” (OM 141) informaatiota välittää sanojen lisäksi sanajärjestys. Totesin, että jollen saa suurempaa käännöstä kuten ”Yes, it was” mahtumaan kuplaan, voisin mahdollisesti toistaa aikaisemman kuplan ”A bird.”.

Vaikka olenkin pyrkinyt välttämään tavutusta, on se joskus vaikuttanut välttämättömältä. Puhekuplan muoto on eräässä kohtaa (OM 151) saanut minut epäilemään, että joudun ehkä tavuttamaan myös englanninkielisen käännöksen sanalle *keskittymistä* (Kuva 3).



”Keskittymistä” olisi joka tapauksessa idiomaattisempaa muuttaa imperatiiviin: *concentrate*. En tosin henkilökohtaisesti pidä imperatiivin käytöstä ajatusrepliikeissä, eikä muutos lyhentäisi sanaa riittävästi. Ajattelin myös mahdollisesti pienentää tekstiä ja täydentää sitten puhekuplaa lisäsanoilla, jotta se näyttäisi sopusuhtaisemmalta: ”(Some) concentration (now please)”. Lopulta kiersin ongelman toisella sanalla *focus*, joka mahtuu puhekuplaan ongelmitta myös toistettuna: ”FOCUS. FOCUS, FOCUS”. Sana ei myöskään taivu, joten sen voi lukea halutessaan imperatiivissa tai alkuperäistä ilmaisua mukailevassa partitiivimuodossa.

Kuva 3 Tilarajoite

Joissain tapauksissa tilanne on päinvastainen. Olen saattanut harkita puhekupliin täytesanoja käännöksissä esimerkiksi sen vuoksi, että suomenkielisen version sanat ovat pidempiä kuin niiden käännökset. Esimerkiksi sana *puheenjohtaja* on melko pitkä (kuva 4).



Kuva 4 Suora käännös jättäisi puhecuplaan ylimääräistä tilaa

Yksinkertainen käännös *chair*, jota halusin aluksi käyttää, olisi ollut ylemmän puhecuplaan niin lyhyt, että siihen olisi jäänyt paljon tyhjää tilaa. Päätin sen sijaan laittaa ylimpään puhecuplaan muotoilun ”Mr. Chairman, sir”, joka jälkimmäisessä puhecuplassa puolestaan vaihtuu pelkistettyyn muotoon ”Chair”, kun puhujan kohteliaisuus hupenee. Tapausta voi siis ajatella yhtenä esimerkkinä ylimääräisten sävyjen lisäämisestä englanninkieliseen versioon, joka muissa kohdissa menettää niitä. Tähän tarjoutuu joskus tilaisuus englantiin kääntäessä, koska kieli vie vähemmän tilaa.

Käytän repliikeissä sekä isoja että pieniä kirjaimia. Tämä saattaa johtua siitä, että olen pienestä pitäen tottunut lukemaan sarjakuvia, joissa käytetään molempia pelkkien versaalien sijaan, ja pidän ratkaisua luonnollisena. Pidän molemmissa kieliversioissa isot ja pienet kirjaimet, vaikka englanninkielisessä perinteessä pelkästään isoilla kirjaimilla tekstaus olisikin yleisempää. On kuitenkin ymmärrettävää, että sitä käytetään enemmän englannin kielessä, jossa painotus ei selviä sanajärjestyksestä tai sanapäätteistä yhtä helposti, ja tästä syystä aion käyttää isoja kirjaimia ajoittain korostuskeinona. Tällöin ”Mutta ei niin raskaita” (OM 141) muuttuisi muotoon ”but not THAT heavy” ja ”Onhan siellä ovi” (OM 142) muotoon ”There IS a door all right”. Koska tekstaani käsin, säännöllisiä lihavointikorostuksia varten joutuisin myös vaihtamaan tussia usein, sillä käytän tasapäisiä tusseja. Ajoittain kuitenkin käytän kummassakin versiossa esimerkiksi huudahduksiin eri tussia. Tätä ei kuitenkaan tapahdu niin vakituisesti, että se hidastaisi tekstaustyötä oleellisesti.

Voisin fantasiagenren perinteisiin nojaten käyttää englanninkielisessä versiossa enemmän isoja alkukirjaimia, mutta en ole tehnyt niin lähinnä siitä syystä, että en ole halunnut. Perusteena on siis makuseikka, joka luultavasti perustuu siihen, että isoja alkukirjaimia tavataan käyttää suomessa hyvin maltillisesti, enkä siis yksinkertaisesti ole tottunut käyttämään niitä. Toisena perusteena on, että isoja alkukirjaimia käytetään fantasiassa runsaasti muun muassa korostamaan kuvattavan asian merkityksellisyyttä. Erityislaatuisten asioiden erityislaatuisuuden korostamisen sijaan haluan kuitenkin esittää ne arkipäiväisinä, sellaisina kuin ne fiktiivisen maailman asukkaille näyttäytyvät.



Kun otetaan huomioon, että puolustin kandidaatintutkielmassani (Oravainen 2017) efektitekstien kääntämistä muiden tekstien ohella, ratkaisu jättää oman sarjakuvani suomalaistyylliset efektit täysin koskemattomiksi olisi perustellusti kyseenalainen. Siirtymä suomesta englanttiin on toki pienempi kuin esimerkiksi japanista toiseen merkkijärjestelmään, mutta osa efekteistä on silti niin ilmeisen suomalaisia, että niiden säilyttäminen olisi merkittävää vieraannuttamista. Olen kuitenkin kiinnittänyt asiaan huomiota sarjakuvan piirtämisvaiheen aikana. Voidaan todeta, että Celottin (2008) strategioista olen suunnitellut käyttäväni vaihtelevasti kääntämättä jättämistä ja kääntämistä korvaamalla. Onomatopoeettiset efektini kuuluvat ensimmäiseen kategoriaan: ne ovat konsonanttipainotteisia eivätkä suuresti riippuvaisia suomen kielen äännejärjestelmästä (kuva 5).



*Kuva 5 Onomatopoeettiset tekstit ovat usein konsonanttipainotteisia*

Tästä toivon mukaan seuraa, että sellaiset efektit kuin kuvassa 5 kuvattu ukkosenjyrinä ovat englanninkielisille lukijoille sekä riittävän ymmärrettäviä että riittävän huomiota herättämättömiä. Olisin voinut lähestyä kansainvälistä kohdeyleisöä enemmänkin käyttämällä englannille tyypillisiä kirjoitusmuotoja. Efekteistä nimittäin puuttuu esimerkiksi suomelle vierasperäinen c-kirjain. Suomalaiset puolestaan ovat tottuneet käännössarjakuviin ja niissä esiintyviin vieraskielisiin efekteihin, joten vaikutelma tuskin olisi suomalaislukijoille kovin vieraannuttava. OM:n ratkaisu perustuu siis jälleen makuseikkoihin ja osittain mahdollisesti myös haluun ankkuroida teos tiiviimmin suomalaisiin juuriinsa.



Suurin osa efekteistä on siis suunniteltu tarpeeksi kansainvälisiksi, etten ole katsonut niiden kääntämistä välttämättömäksi. Sääntöön on tosin joitain poikkeuksia: jotkin efektitekstit ovat selvästi suomenkielisistä sanoista johdettuja (kuva 6) ja jotkut olisivat äänteellisesti harhaanjohtavia (kuva 7).



Kuva 6 Sanasta johdettu efekti



Kuva 7 Suomenkielinen ääniefekti

Kuvan 6 efekti muistuttaa enemmän japanilaistyyllisiä mimeettisiä efektejä, jotka eivät välttämättä kuvaa niinkään ääntä, vaan toimintaa tai tapahtumaa. Tämänkaltaiset efektit on kuitenkin puolestaan tekstattu pienemmällä, yksinkertaisella tekstillä, jotta niiden korvaaminen tarvittaessa ei olisi kovin vaikeaa. Niiden olemassaolo on siis myönnytys sekä toisaalta kaksikielisyydelle että toisaalta suomenkielisyydelle. Puhekuplaan (OM 32) sisältyvä onomatopoeia kuvassa 7 ei puolestaan perustu yhtä ilmiselvästi suomen kieleen, mutta se tulee silti muuntaa äänneasultaan englannin kieltä vastaavaksi, jotta sen merkitys säilyy ymmärrettävänä. Nauru voisi olla yhtä hyvin puhekuplan ulkopuolellakin, mutta sen sijoitus tekee sen korvaamisesta mahdollisesti vielä helpompaa kuin kuvan 6 efektistä. I-kirjain on muutettava e:ksi, jos englanninkielisen lukijan haluaa lukevan äänen samanlaisena.

Viimeinen paratekstiesimerkkini ei ole efekti, vaan maailmansisäinen teksti (OM 63). Kompassin kuvasta on tunnistettavissa suomalaiset alkukirjaimet ilmansuunnille (Kuva 8).



Kuva 8 Ilmansuunnat on merkitty niiden suomenkielisillä alkukirjaimilla

Paitsi, että kirjainten P, I, L ja E korvaaminen kuvaan olisi työlästä, sille ei ole tarvetta, sillä asiayhteydestä käy tarpeeksi hyvin selville, että ruuduissa pohditaan ilmansuuntia. Näkymä on sitä paitsi myös suomalaisittain hieman erikoinen, sillä se ilmentää fantasiamaailman sisäistä käytäntöä asettaa kompassineula osoittamaan etelään, joka puolestaan on merkitty kirjaimista ylimmäiseksi. Tässä tapauksessa kuva on siis mahdollisesti yhtä vieraannuttava sekä suomen- että englanninkielisille lukijoille siinä tapauksessa, että nämä pysähtyisivät tutkimaan sitä tarkemmin.

On huomionarvoista, että aluvuossa 5.3 esittämäni käännösstrategiat ovat mahdollisia suurilta osin siksi, että olen itsekääntäjä. Allografisella kääntäjällä ei välttämättä olisi päätösvaltaa siihen, millaista typografiaa käännöksessä käytetään, tai mahdollisuutta päästä muokkaamaan kuvaa, sillä teoksen ulkoasuun liittyvät päätökset tekisi todennäköisemmin kääntämiseen käytettävistä resursseista päättävä kustantaja.

## 5.4 Yhteenveto

Olen eritellyt käännösratkaisujani edeten sanaston tasolta sanallisen ilmaisun tasolle laajemmin ja siitä eteenpäin tekstin sovittamiseen kuvan yhteyteen. Sanaston, lausetason ja visuaalisen tason yläpuolella käännöstyötä ovat hallinnoineet erilaiset periaatteet ja taustaoletukset, jotka tulevat ilmi käytännön käännöstyössä. Ajoittain ne ovat vaatineet analyysiä selkeytyäkseen, ja analyysi on saattanut johtaa jonkin satunnaisen, intuitiivisen käytännön tietoiseen johdonmukaistumiseen. Lähdekielen ja kohdekielen suhde toisiinsa ilmenee kotouttamisen ja vieraannuttamisen vaihtelevilla käytännöillä. Kaksisuuntaisuus ja samanaikaisuus ovat vahvasti läsnä käännöstyössä samoin kuin jo alkuperäisessä luomistyössä.

Nykyisen ja vanhemman käännöksen tietyt piirteet näyttäytyvät uudessa valossa, kun niitä vertaillaan toisiinsa edellä esitetyn analyysin näkökohdista. Tietyt itsekääntämisen piirteet ovat jo nähtävillä aikaisemmassa käännöksessä, mutta niiden esiintymistapa poikkeaa nykyisestä käännöksestä.

Havaitsin nopeasti, että vanhemmassa käännöksessä esiintyi tarpeettoman paljon monimutkaisia rakenteita (esimerkiksi of-rakennetta) sujuvampien rakenteiden sijaan. Osa käännökseni of-rakenteista onkin toki tarkoituksellisia, mutta se voisi olla lisäsyys karsia niitä muista kuin tarkoituksellisista kohdista. Huomioni kiinnittyi erityisesti siihen, että usein vanhan käännöksen sanavalinnat olivat kyseenalaisia ja kollokaatiot erikoisia, kuten kohdissa ”extensive park” ja ”present a research”. Tämä on osoitus siitä, että B-työkieleen

kääntäjällä ei aina ole riittävää kompetenssia tehtäväänsä – vaikka toisaalta aloittelevan kääntäjän kompetenssi kääntää A-työkielensä suuntaan voi olla yhtä lailla kyseenalainen.

Vanha käännös tarjoaa myös muotoiluvaihtoehtoja, joista totesin pitäväni edelleen. Yllätyin erityisesti joesta käytetystä sanasta ”sinuates”, jonka merkityksen olin ehtinyt unohtaa. Se sinänsä sopii yhteyteensä, mutta sen erottuminen muusta sanastosta kielii siitä, että olen löytänyt senkin sanakirjasta. Kaiken kaikkiaan vanhemmista käännöksistä saa kuvan, että sanoille on vain etsitty sanakirjasta sopiva vastine miettimättä lause- tai asiakokonaisuutta.

Olen muokannut sarjakuvaa sen jälkeen kun tein siitä ensimmäisen käännöksen. Tästä huolimatta minulla ei ole muistiinpanoja tai mielikuvia, jotka tukisivat teoriaa, että tämä muokkautuminen olisi tapahtunut erityisesti itsekääntämisen seurauksena. Uuden käännöksen luonnokset paljastivat esimerkiksi, että lähdeteksti sisälsi edelleen paljon sanan ”ikivanha” toistoa.

Olen pohtinut asioita monessa vaiheessa sekä omalta kannaltani että lukijoiden kannalta. Jo sarjakuvan suunnitteluvaiheessa olen ottanut käännösvaiheen huomioon, vaikka en olisi miettinyt käännöstä käytännössä valmiiksi. Efektien suunnittelu sellaisiksi, että ne ovat luettavissa tarpeeksi sujuvasti erikielisille lukijoille, kielii kaksisuuntaisuudesta samalla tavoin kuin käännösten miettiminen valmiiksi tietyille keskeisille käsitteille: kyseessä ei välttämättä ole yksiselitteisesti käännös, vaan pikemminkin kenties tekstin luominen alun perinkin kaksikielisenä. Teoksen tulkintaa yksittäisenä kaksikielisenä teoksena tukee myös se, että eri versiot ovat saman nimen alaisuudessa. Käännösprosessin kaksisuuntaisuus – tai luontiprosessin kaksikielisyys – tulee toisin sanoen ilmi jo sarjakuvan piirtämis- ja suunnitteluvaiheen valinnoissa.

Itsekääntäminen tarjoaa sen edun, että minulla on suuri määrä taustatietoa käytettävissäni. Esimerkkinä tästä ovat olennot, jotka ensimmäisessä osassa vain mainitaan nimeltä. Omalla kohdallani kaikkiin käännösvaihtoehtoihin ei vaikuta siis ainoastaan fantasian ja folkloren harrastukseni, vaan tietoisuus sarjakuvan alkuvaiheen luomisprosessista: joskus olennon luomisprosessi on lähtenyt liikkeelle sitä kuvaavasta vieraskielisestä sanasta. Allografinen kääntäjä selviäisi ongelmista suurimmasta osasta termejä, kuten termistä *demoni*. Myös *näkille* allografinen kääntäjä voisi keksiä tarjolla olevan informaation perusteella toimivan käännösratkaisun, ja olisi todennäköistä, että hän päätyisi esimerkiksi *elementaalien* suhteen kanssani samaan ratkaisuun. Sen sijaan sellaiset olennot kuin *maahinen* ja *haltia* ovat

ongelmallisia, koska ne vasta mainitaan nimeltä tässä vaiheessa ilman, että niitä erityisesti kuvaillaan. Paitsi, että taustatiedon ansiosta osaan varautua asianmukaisin käännöksiin merkittävissä kohdissa, tiedän myös, mitkä seikat eivät ole merkittäviä.

Itsekääntämisen hyödyllisyys korostuu tämän tutkimuksen perusteella ennen kaikkia jatkuvajuonisessa teoksessa. Ne kohdat, joissa uskoin allografisella kääntäjällä olevan eniten ongelmia, liittyivät toistaiseksi saatavilla olevan tiedon niukkuuteen.

Käännös voi paitsi epämääräistää, myös joko tarkentaa alkuperäistä ilmaisua tai tuoda siihen uuden puolen. Joissakin tapauksissa olen nähnyt tilaisuuden muuttaa alkuperäisen kieliversion sävyä hienoisesti käännökseen, kuten esimerkiksi isäpuoleen viittaavalla sanavalinnalla. Kaksisuuntaisuus houkuttelee hyödyntämään *reagoida/react*-tyyppisiä ekvivalenssia mahdollisesti lisääviä valintoja, mutta jos kieliversioiden vastaavuutta toisiinsa ei nosteta korkeimmaksi arvoksi, on minulla sekä tekijänä että kääntäjänä enemmän liikkumavaraa. Esimerkkikohta *respond/feel about/react* paljastaa, että allografisena kääntäjänä valitsisin näistä kolmesta vaihtoehdosta luultavimmin ilmaisun *feel about*, jonka koen olevan lähimpänä lähdetekstin merkitystä. Sen sijaan valitsin vastineen *respond*, jonka koen olevan vaihtoehdoista kauimpana suhteessa lähdetekstiin. Sanaston tasolla kaksisuuntaisuus näkyy erityisesti niissä termeissä, joiden englanninkielisen version olin päättänyt ennen suomenkielistä. Olen alusta asti otaksunut pystyväni hyödyntämään sarjakuvani käännöksessä sellaisia kohdekielen piirteitä, joita lähdekielellä ei ole, vaikka välillä harmittelenkin käännöskommenteissa niitä lähdekielen piirteitä, joita en pysty säilyttämään. Olen pyrkinyt korvaamaan niitä esimerkiksi kollektiivisubstantiivien tyyppisillä kohdekielen ominaispiirteillä.

Vanhassa käännöksessä en vielä ole kyennyt hyödyntämään näitä ominaispiirteitä. ”That book I really don’t need” ja ”who knows what important will be omitted” ovat esimerkkejä siitä, miten suomen sanajärjestys on ajoittain tunkeutunut käännökseen ilman viittaussuhteiden selvennystä. Se on sanakirjan käytön lisäksi seurausta kirjaimellisesta strategiasta. Ilmaisun sujuvoituminen havainnollistuu vanhassa käännöksessä ”I’d be interested in knowing what she’s up to” ja uuden käännöksen versiossa ”I’d like to know what she’s up to”. Samoin merkitys ”toissapäivänä” on vanhassa käännöksessä säilytetty puhekuplassa muodossa ”the day before yesterday”, vaikka tarkka päivämäärä ei ole tarinan kannalta mitenkään oleellinen.

Vanha käännös ei tosin aina noudata orjallisesti lähdetekstiä, mikä näkyy esimerkeissä ”only to sleep (”vain nukkuma-aikaan”) ja ”And I don’t want anyone trying to talk sense into me.” (”Enkä kaipaa ympärilleni turhaa päänpörittelyä”). Silloin kun alkuperäisestä on joustettu, se johtuu luovan motivaation sijaan luultavasti siitä, etten ole keksinyt käännöstä, joka sisällyttäisi alkuperäisen merkityksen. Olen kuitenkin ymmärtänyt näissä kohdissa, että kirjaimellinen käännös ei toimisi. Uskon silti, että olen ottanut tällaisia vapauksia ennen kaikkea siksi, että kyseessä on itsekäännös julkaisemattomasta tekstistä. Olen tiennyt, ettei kukaan tiedä, mitä alkuperäisessä lukee. Jos kyseessä olisi allografinen käännös, olisin saattanut kokea, että ekvivalenssin säilyttämiseksi minun olisi käännettävä teksti kirjaimellisemmin. On siis mahdollista, että hieman paradoksaalisella tavalla olen päätenyt oikeaan ratkaisuun vääristä syistä.

Vanhempi käännös irtoaa vain hetkittäin kirjaimelliselta tasolta. Joskus siinä on ratkaisuja, jotka ovat miellyttäneet minua myöhemminkin, mutta kokemattomuus kääntäjänä näkyy sekä sanakirjamaisissa ratkaisuissa että tekstin yleisessä viimeistelemättömyydessä. Yksittäisten sanavalintojen lisäksi kaksisuuntaisuus ei vielä ilmene vanhan käännöksen kohdalla. Sen sijaan itsekääntämisen tuomat mahdollisuudet ovat jossain määrin jo näkyvillä, vaikka ne ilmenevätkin lähinnä käännösongelmien kiertämisen kautta. Varhaisten käännösten kohdalla on myös otettava huomioon, ettei niitä ole välttämättä tarkoitettu lopullisiksi: typografia on vielä kokeellista ja loppua kohden osaa sivuistakaan ei ole väritetty loppuun. Tärkeintä on ollut sivujen saattaminen luettavaksi jo tuossa vaiheessa, osittain myös palautetta varten. Koska tekstitin käännökset tuolloin tietokoneella, niiden muokkaaminen jälkikäteen ei ollut vaikeaa, enkä mahdollisesti sen vuoksi nähnyt erityisen suurta vaivaa niiden eteen. Minulle ei myöskään ollut vielä siinä vaiheessa kehittynyt ammatti-identiteettiä, joka olisi tuonut paineita tehdä käännöksistä heti alkuun edustavampia; muistelen mieltäneeni itseni ennen kaikkea aloittelijaksi kääntämisen saralla.

Alkujaan OM:n käännös on siis kauttaaltaan uskollisempi lähdetekstille. Vasta kääntäjänkoulutuksen edettyä pitkälle olen sisäistänyt paremmin, että lähdetekstistä on sallittua poiketa. Tämä noudattaa yleistä havaintoa, että kääntäjäopiskelijat ovat opintojensa alkuvaiheessa tarpeettomasti kiinni sanatasolla (Chesterman 2016: 157; Gile 2004). Jotkin termivalinnat, kuten yllä käsitelty *huldrefolk*, ovat olleet alusta asti selvillä, mutta tämän lisäksi vanhemmassa itsekäännöksessä ei esiinny merkkejä kaksisuuntaisuudesta. Yksittäisiä termejä lukuunottamatta käännös ja lähdeteksti pyrkivät sekä kirjaimelliseen että sisällölliseen

ekvivalenssiin, eivätkä sarjakuvan alkuperäisversioon myöhemmin tulleet muutokset ole seurausta käännösprosessista. On tosin mahdollista, että vasta tämän tutkielman tekemisen myötä olen sisäistänyt vielä selkeämmin vapauden – ja samalla vastuunkin – joka minulla on itsekääntäjänä. Tietoinen eri käännösversioiden erkaannutus toisistaan siten, että ne voisivat osittain tukeutuakin toisiinsa, on minulle strategiana suhteellisen uusi. Tämä ilmenee vanhassa käännöksessä ainoastaan olentojen nimissä. Muutoin strategiana on ollut uskollisuus lähdetekstille ja syy muutettujen kohtien taustalla on todennäköisesti ollut käännösongelman välttäminen. On itse asiassa mahdollista, että tietoista tekstiversioiden erkaannutusta toisistaan ilmenee nykyisessä käännöksessä enemmän juuri siksi, että käännös on ollut yhtäaikainen tutkimusprosessin kanssa.

Lähdetekstin ja kohdetekstin erkaannutuksen syyt ovat itsekäännöksessäni olleet kauttaaltaan tekijälähtöisiä ennemmin kuin yleisölähtöisiä. Tähän saattaa tosin vaikuttaa jonkin verran se, että genrenä on fantasia: vieraaseen maailmaan sijoittuvat asiat ovat suurin piirtein yhtä tuttuja tai outoja sekä lähde- että kohdekielen lukijoille.

Esiin nostetut esimerkit muodostavat vain osan kommentoidusta aineistosta. On kuitenkin huomattava, että esimerkkien määrä suhteessa koko tekstiin vihjaa, että suurinta osaa käännösprosessista en ole katsonut tarpeeksi kommentoida itsekääntämisaikaiseen liittyvillä tavoilla – eli se ei suurimmilta osin kenties oleellisesti eroa allografisesta kääntämisestä.

Tutkimusaineistossa korostuvat kolme merkittävää itsekääntämisen tarjoamaa mahdollisuutta. Näitä ovat samanaikainen tai kaksisuuntainen luominen, jossa lähdetekstiä voidaan muokata käännöksen ohessa tai sen vaikutuksesta, taustatiedon hyödyntäminen ja mahdollisuus eriyttää käännös lähdetekstistä. Kaksi edellistä liittyvät teoksen ja käännöksen luomiseen, mutta kolmas on kulttuurisidonnainen.

Kaksisuuntaisuuteen liittyy läheisesti mahdollisuus muotoilla lähdetekstiä uudestaan käännöksen perusteella. Julkaistuistakin teoksista voidaan usein tehdä uusintaversioita, mutta korostuneimmillaan tämä mahdollisuus on tilanteissa, joissa lähdetekstiä ei ole ehditty vielä julkaista eikä siitä siis ole keskenään kilpailevia versioita. Taustatiedon hyödyntäminen on toinen mahdollisuus, jonka merkitys riippuu teoksen luonteesta. Se on erityisen hyödyllistä jatkuvajuonisen teoksen kohdalla. Kolmas on mahdollisuus tehdä käännösversioon tietoisia muokkauksia tavalla, jota allografiselle kääntäjälle ei kenties sallita. Jos teossarja on kokonaisuudessaan jo julkaistu, kahden aikaisemman mahdollisuuden merkitys pienenee –

uutta lähdetekstiä voi pitää uusintaversiona alkuperäisteoksesta ja uutta käännoöstyötä uudelleenkäntämisenä. Mahdollisuudet, joita itsekäntäjälle sallitaan allografiseen käntäjään verrattuna ovat puolestaan hankalammin todettavissa ja sidoksissa paitsi ympäröivään kulttuuriin, myös siihen, millaisiin muokkauksiin käntäjä – itsekäntäjä tai allografinen – henkilökohtaisesti kokee olevansa oikeutettu.

## 6 Pohdinta

Tutkimus on osoittanut, että käännän oman sarjakuvani tekstiä eri tavalla kuin kääntäisin jonkun muun tekstiä, ja kysymys on nimenomaan siitä, että käännän sitä vapaammin. Kuvallinen materiaali tosin asettaa tiukat raamit, joista en voi poiketa liikaa, jos haluan välttää esimerkiksi tiettyjen kohtien piirtämistä uudelleen.

Kääntämisen yhteydessä tein alkuperäiseen vielä viime hetken muokkauksia – eräänlaista päivitystä – jotka eivät mahdollisesti olisi tulleet tehdyksi ilman käännösprosessia. Toisaalta ei ole syytä olettaa, että näin väistämättä olisi: olen keksinyt näitä muokkauksia jo saattaessani suomenkielistä versiota julkaisukuntoon. Tulkittessaan ja muokatessaan lähdetekstiä kääntäjä on samalla eräänlaisessa oikolukijan roolissa. Tämä pätee myös itsekääntämiseen. Voi käydä niin, että vasta kääntäessä menen tarpeeksi syvälle siihen, *mitä* sanotaan sen lisäksi, *miten* se sanotaan, jotta pystyn kyseenalaistamaan alkuperäisiä ratkaisuja. Osasyys on toki siinä, että suurin osa tekstistä on vanhaa ja hyvin tuttua. Tämä kuitenkin viittaa siihen, että itsekääntäminen on oikolukuprosessina tehokas, siinä missä pelkkä oman tekstin oikoluku ei välttämättä ole. Oma tekstiään on tällöin jossain määrin lähestyttävä kuin vierasta tekstiä. Itsekääntäminen kuitenkin sisältää saman riskin kuin oikoluku, vaikkakin kenties vähäisempänä: koska tiedän itse mitä tarkoitan, on vaarana, että ilmaisen itseäni yhtä epäselvästi tai harhaanjohtavasti molemmilla kielillä. Nähdäkseni suurimmat vaarat itsekääntämisessä ovatkin toisaalta riskien välttäminen ja toisaalta kriitikittömyys, siinä missä suurimpana etuna on alkuperäisen tarkoituksen tunteminen ja pitkän sarjan kohdalla tulevaisuuden tunteminen.

Omalla kohdallani kokemusten muokkaaminen eräänlaiseksi narratiiviksi näkynee selvimmin siinä, että miellän sarjakuvan kirjoittamis- ja käännösprosessit omiksi erillisiksi, tietyssä järjestyksessä tapahtuviksi kokonaisuuksiksi. Näin on siitä huolimatta, että todellisuudessa ei ole olemassa täyttä varmuutta siitä, missä järjestyksessä mitkään kokonaisuuden osat saavat alkunsa ja lopullisen muotonsa. Kaksisuuntaisuus toteutuu osittain myös omalla kohdallani siten, että mietin käännösratkaisuja jo piirtämisvaiheessa. Se tulee mahdollisesti lisääntymään tulevaisuudessa – näin ainakin kävi esimerkiksi paljon tutkitun Beckettin kohdalla. Sarjakuvan suunnittelu englanniksi ei olisi minulle epäluontevaa – olen tehnytkin niin aiemmin, jo yläasteelta lähtien, jolloin englannintaitoni ei vielä ollut erityisen hyvä. Joistain syistä olen kuitenkin päätenyt pitämään OM:n alkukielenä suomea. On periaatteessa mahdollista, että kaksisuuntaisuus ei ainoastaan lisäännä vaan että Englanti voisi jopa ottaa etusijan tämänkin



teoksen luomisprosessissa. Vielä näin ei ole kuitenkaan käynyt. Olisikin kiinnostavaa nähdä lisää tutkimusta siitä, onko tavallista, että itsekääntämisen jatkuessa pitkään myös kaksisuuntaisuus lisääntyy sekä siitä, millä tavoin se ilmenee.

Käännösopiskelijuuteen kuuluu paitsi käytännön harjoitusta, myös tietämyksen keräämistä erilaisista teorioista ja ajattelutavoista sekä niiden konteksteista. Merkittävimpänä näistä nousee esiin, että sanasanaisuus ei ole oleellista ja että se voi olla jopa haitallista. Otaksuin jo tutkimuksen alkuvaiheessa, että itsekääntämisprojekti ja sen analysointi voisi hyödyttää kääntäjäopiskelijoita, joille varsinkin opintojensa alkuvaiheessa on helppoa takertua liikaa alkuperäisen tekstin kirjaimeen. Tietoinen havainnointi itsekääntämisen mahdollisuuksista voisi auttaa soveltamaan joustavampaa lähestymistapaa myös allografisen kääntämisen. Kannattaisiko esimerkiksi yliopistossa olla harjoituksia, joissa käännetään omia töitä? Tällainen jatkotutkimus olisi kiinnostava, joskin sen toteuttaminen saattaisi olla haastavaa, sillä useimmilla opiskelijoilla ei luultavasti olisi ennestään hallussaan tarkoitukseen sopivaa itsekäännettävää materiaalia. Totesin lisäksi yhteenvedon yhteydessä, että ensimmäinen itsekäännökseni oli joitain poikkeuksia lukuunottamatta varsin uskollinen lähdetekstille. Tämä havainto puhuu sen puolesta, että itsekääntäminen ei opiskelun alkuvaiheessa olisi avuksi kirjaimellisuudesta irroittautumiseen. Pelkkä itsekääntäminen ei kenties riitäkään, mutta se voisi johtaa tehokkaampiin käännösstrategioihin, jos sen yhdistäisi pohdintaan siitä, millaista kohdekielistä tekstiä omasta teoksestaan haluaisi tuottaa.

Koska internet on toistaiseksi ollut ainoa julkaisukanavani, aiheeni sivusi myös verkkosarjakuvia. Niiden itsekääntäminen ei liene poikkeuksellista, ja vielä yhden jatkotutkimusaiheen voisi muodostaa lähempi katsaus itsekääntämisen käytäntöihin niiden keskuudessa. Internetin käytön levittyä *verkkosarjakuvat* (*webcomics*), tuttavallisemmin nettisarjakuvat, ovat myös yleistyneet. Suomessa suosituksi on muodostunut usein elämäkerrallinen blogimuotoinen sarjakuva, jonka kaltaista tavataan toistaiseksi yllättävän vähän muissa maissa (Kontturi & Rintanen 2017: 21). Suomessa sarjakuvaperinne on melko vakiintumatonta ja sen seurauksena vapaata: tekijät eivät koe olevansa kahlittuja tiettyihin tekemisen tapoihin. Kenties sen vuoksi suomalaisia sarjakuvia on runsaasti, ja ne kiinnostavat myös ulkomaisia lukijoita. Verkkosarjakuva on muutoinkin useimmiten itsejulkaistua, vaikka käytössä voikin olla omien sivujen sijaan valmis web-sivusto, jota käyttää alustana.

On luultavaa, että suuri osa verkkosarjakuvien tekijöistä kääntää tai luo teoksensa alusta asti vieraalla kielellä itse, mikäli heidän kielitaitonsa riittää. Vaikka alalla joidenkin on jo

mahdollista ansaita elantonsa, suurimmalle osalle se on harrastus, johon ei ole mahdollista tai kannattavaa käyttää varoja kääntäjän palkkaamiseksi. On myös mahdollista, että jos sarjakuva alkuperäisellä kielellään kerää tarpeeksi faneja, näiden keskuudesta löytyy halukkaita vapaaehtoiskääntäjiä muillekin kielille. Hiveworks-portaalin ohjeistuksessa todetaankin, että sinne julkaisuun tarjottavien alkujaan vieraskielisten sarjakuvien käännösten tekijänä on oltava tekijä itse tai joku hänen valvontansa alla oleva ammattilainen, mikä asettaa sarjakuvantekijän suurimmaksi ja vastuulliseksi auktoriteetiksi käännöksen soveltuvuudesta päätettäessä (Hiveworks).

Yksi itsekääntämisen perusteista on laajemmalle yleisölle saattaminen, mikä pätee erityisesti vähemmistökielistä valtakieliin käännettäessä. Englantia käytetään varsinkin internetin yleistyttyä laajalti eräänlaisena lingua francana. Verkkosarjakuvista tehdyissä kirjallisissa katsauksissa ei ole keskitytty niiden kielellisiin Aspekteihin, vaan niissä on lähinnä listattu tekijöitä ja tekniikoita (esim. Withrow & Barber 2005). Arvioisin kuitenkin, että lukuisat tekijät eivät puhu englantia äidinkielenään, mutta käyttävät sitä silti nimenomaan tavoittaakseen laajemman lukijakunnan. Esimerkiksi Minna Sundbergin *Stand Still, Stay Silent* ja Petra Nordlundin *Prague Race* ovat suomalaisten tekemiä, mutta ne on julkaistu englanninkielisinä. Kuinka paljon verkkosarjakuvien tekijöissä on itsekääntäjiä? Onko heidän työskentelytavoissaan samankaltaisuuksia omieni kanssa? Millä tavoin he suhtautuvat teostensa eri kieliversioihin?

Vähemmistökielen paitsioon jäämisen riskiä voi kompensoida sillä, että koska verkkosarjakuva julkaistaan pätkissä, niitä on mahdollista aina välillä kommentoida ja niiden käännösratkaisujen taustoja selittää. Ylipäättään vuorovaikutusmahdollisuudet yleisön kanssa ovat suuremmat ja suuremmat kuin tavallisen kirjallisuuden kohdalla.

Kysymys alkuperäisen version näkymättömyydestä tulee sarjakuvani teon yhteydessä esille siten, että alun perin englanniksi julkaistessani kirjoitin, että suomenkielisen version voisi kenties myös laittaa internetiin nähtäville. Tähän joku suomalainen kommentoi, ettei siihen varmaankaan ole tarvetta, sillä suomalaiset osaavat hyvin englantia. Huomasin ajattelevani, että se ei oikeastaan olisikaan pääasiallinen syy julkaista myös suomenkielistä versiota verkossa. Vaikka en ollut vielä lukenut esimerkiksi Gentesin ja Whyten huomioita alkuperäisversion syrjäytymisvaarasta, tiedostin, että halusin suomenkieliselle versiolle enemmän näkyvyyttä kuin se todennäköisesti saisi englanninkielisen rinnalla. Alkuperäisversion varjoon jäämisen

uhkaa kenties kompensoi jollain tavoin se, että säilytin tietoisesti joitain alkuperäiskielen vaikutteita.

Ymmärsin jossain vaiheessa, että eräs ajatteluani ohjaava tekijä oli motivaatio puolustaa oman äidinkieleni näkyvyyttä. Siitä huolimatta, että sarjakuva ei ollut alun perin edes tarkoitettu suomeksi, suomalaisuus juurtui siihen siinä määrin, että halusin säilyttää sitä niiltä osin kuin se ei häiritsisi tarinaa. Halu puolustaa äidinkielistä versiota valtakielisen rinnalla liittyy muun muassa Whyten (2002) käsityksiin valta- ja vähemmistökielten suhteesta – joskaan en ole yhtä pessimistinen huomiosta lähdekielistä versiota kohtaan. Se saattaa johtua siitä, että suomi kuitenkin on jonkin valtion virallinen kieli, eikä esimerkiksi gaelin tavoin uhattuna. Toinen syy on, että käännösprosessin ja alkuperäistekstin voi tuoda verkkosarjakuvan yhteydessä helposti näkyville. Myönnän muistiinpanoissa, että englantiin kääntämisessä on mukana pieni vieraannuttava päämäärä. Kaikkea suomen kieleen viittaavaa en edes halua pyyhkiä pois. Sarjakuvan suomenkieliseen alkuperään viittaavat osiot voivat jäädä eräänlaiseksi bonukseksi suomen kieltä osaaville tai siitä kiinnostuneille.

Kuten Hokenson & Munson (2007: 10) toteavat, itsekääntämistä ei ole tutkittu kolmen tai useamman kielen kautta. Oma tutkimuksenikaan ei varsinaisesti tee niin, mutta on huomattava, että useammalla kuin kahdella kielellä on välillisesti ollut vaikutusta lopulliseen työhön. Vaikka en luultavasti tule tuottamaan kokonaista tekstiä useammalla kuin kahdella kielellä, on alkuperäisteokseen ollut vaikutusta usean maan folkloren ja sen myötä kielen kautta. Erityisesti miettiessäni taruolentojen nimille englanninnoksia – ja joskus pikemminkin suomennoksia – otan huomioon, mistä kielestä ne tulevat alun perin ja millainen vuorovaikutus näillä kielillä on mahdollisesti ollut suomen ja englannin kanssa.

Tämän tutkimuksen tekeminen korosti entisestään ajattelutapaa, että itsekääntämisen voi nähdä tilaisuutena luoda kaksi sopivasti erilaista, osittain myös toisiinsa tukeutuvaa tekstiä, eikä kääntäjän tai tekijän ole kummankaan syytä kahlita itseään ekvivalenssin tavoitteluun. Tämä tosin saattaa luoda mielenkiintoisia ongelmia, jos joskus tulee aika kääntää teos jollekin kolmannelle kielelle: kumpi versio tulisi valita lähdeiteokseksi? Tällöin molempia kieliä osaavalla allografisella kääntäjällä olisi tosin etunaan mahdollisuus turvautua toisen kieliversion tarjoamiin tulkintamahdollisuuksiin.

Muun muassa valinta *suhtautua*-sanana käännökseksi tukee käsitystä, että itsekääntäjät kääntävät allografisia kääntäjiä vapaammin. On tosin mahdollista, että tämänkaltaiset

kieliversioita toisistaan eriyttävät ratkaisut tulivat mieleeni – tai ainakin vaikuttivat hyväksyttäviltä strategioilta – ainoastaan siksi, että tutustuin tämän tutkimuksen myötä itsekääntämisen historiaan, joka tarjosi aikaisempia esimerkkejä tämänkaltaisesta toiminnasta.

Siitä huolimatta, että tutkimus tuki olettamusta, että käännän normaalia vapaammin, pidän omaa *October Magus* -englanninnostani käännöksenä muunnelman sijaan – poistojen, lisäysten tai huomattavien muutosten tapaisia pragmaattisia adaptaatioita ei lopulta juuri ole, mutta kenties sarjakuvamuoto rajoittaakin mahdollisuutta niihin. Olen sitä mieltä, että mukana on molempia lähestymistapoja: itsekääntämisprosessini ei ole vain uudelleenkirjoittamista toisella kielellä, vaikka sitäkin on mukana. Suurinta osaa tekstistä lähestyn joka tapauksessa kuin tavallista käännöstyötä: eihän kääntämistä alan sisällä muutenkaan ajatella vain mekaanisena lause lauseelta -toistamisena. Uskon, että sama pätee useimpiin muihinkin itsekääntäjiin.

Tämän tapaustutkimuksen perusteella suurin ero itsekääntämisen ja allografisen kääntämisen välillä tuntuisi olevan, että itsekääntäessä en ainoastaan tiedä, millaista termiä tahdon käyttää, vaan tiedän myös, milloin termin tai lausemuodon valinnalla on ylipäättään erityisesti väliä. Ongelmat voisi välttää myös toimittamalla allografiselle kääntäjälle tiedon siitä, miten haluaisi tiettyjen käsitteiden ja kohtien kanssa toimittavan sen sijaan, että kääntäjän olisi osattava kysyä tätä itse. Periaatteessa allografisen kääntäjän olisi mahdollista päästä kanssani suurilta osin samankaltaiseen lopputulokseen, jos hän on tarpeeksi perehtynyt alkuteokseen tai hänellä on mahdollisuus kysyä tarkennuksia. Toisaalta allografinen kääntäjä saattaisi pystyä näkemään täysin uusia merkityssisältöjä sellaisissa kohdissa, joita tekijänä pidän toissijaisena, ja siten rikastuttamaan teosta tavoilla, joihin en itse kykenisi. Eri asia on, olisiko toisen kääntäjän mahdollista ottaa vastaavanlaisia vapauksia kuin itsekääntäjän edes siinä tapauksessa, että tällä on alkuperäisen tekijän lupa. Koska kieliversioiden vastaavuus arvioidaan kulttuurissamme tällä hetkellä melko korkealle, sitä vastaan rikkomisen mahdollisuus ei ole alun perinkään ollut itsestään selvää edes omien töideni kohdalla.

Vaikka periaate ehdottomasta lähdetekstiuskollisuudesta kyseenalaistetaan heti opintojen alussa, tämä ei välttämättä näy välittömästi käytännössä. Jotta periaatetta voi soveltaa, on käännettävää kieltä osattava riittävän sujuvasti ja kääntämismetodien on oltava hallussa. Tämä tulee ilmi erityisesti, kun käännetään B-työkieleen. On yllättävää, miten vaikeaa on päästä irti ajatuksesta, että alkuperäistekstille tulee pysyä uskollisena silloinkin, kun on itse sen tekijä eikä kukaan velvoita siihen.

Vaikka olenkin päässyt irti lähdetekstin kirjaimellisuudesta suhteessa opiskeluni alkuvuosiin, on kaikesta huolimatta selvää, etten rohkenisi tehdä vieraan ihmisen tekstistä ”omaani” samalla tavalla kuin olen tehnyt oman sarjakuvani kohdalla. Tämä paljastaa ajatteluni heijastavan loppujen lopuksi yhä asennetta, että käännöksen on oltava tietyllä tavalla alisteinen lähdetekstille.

Tutkimuksen myötä on tullut ilmi, millaisia arvoja ja periaatteita yksi itsekääntäjä piti tärkeänä noudattaa. Sen taustalla on ollut joukko muita kysymyksiä, joihin ei ole mahdollista saada tyhjentävää vastausta yhden tapaustutkimuksen perusteella. Onko käännös väistämättä parempi, jos (riittävän kielitaitoinen) tekijä tekee sen itse, vai voiko prosessista kenties ottaa oppia allografiseen kääntämiseen? Pitäisikö kääntäjän hylätä ajatus uskollisuudesta lähdetekstille ja rohkeasti ikään kuin ottaa kirjailijan paikka? Entä onko itsekääntäjän sitä vastoin mahdollista ottaa ”liikaa” vapauksia – pitääkö tekijän auktoriteetin olla ylimmäisenä vai tulisiko hänen kääntäjän ominaisuudessa kunnioittaa omaa aikaisempaa tekstiään siinä missä muidenkin? Voiko itsekääntämisestä olla ennemminkin haittaa? Nämä kysymykset johtavat edellen kysymykseen siitä, voisiko itsekääntämisestä olla jopa laajempaa etua kääntäjän ammatissa toimimiseen, sillä kohtuullista poikkeamista lähdetekstistä kohdekielen ehdoilla on pitkään pidetty kääntämisen ihanteena (ks. esim. Hokenson & Munson 2007: 86), mutta se voi olla vaikeaa erityisesti aloitteleville kääntäjille (ks. esim. Chesterman 2016: 70, 157; Oittinen & Ketola 2018: 197; Gile 2004: 5).

Whyte (2002) ei pidä itsekääntämistä mielenkiintoisena, mutta ehkä yksi työhön vaikuttavista tekijöistä on aika. Itsekääntäminen voi auttaa kiinnostumaan uudelleen jostain vanhemmasta työstä ja sen voi ottaa tilaisuutena muokata lähdetekstiä. Kääntäminen voi tarjota mahdollisuuksia katsoa myös lähdetekstiä uusin silmin ilman, että se johtaa täydellisyyden tavoitteluun. Jossain vaiheessa on nimittäin hyväksyttävä, että samoja asioita ei voi ilmaista täysin samalla tavoin kahdella eri kielellä. On lopulta itsekääntäjän oma valinta, haluaako työhön ryhtyä. Omalta kohdaltani voin vahvistaa, että itsekääntäminen voi olla yhtä antoisaa kuin allografinen kääntäminen.

Koin käyttämäni menetelmän pääosin toimivaksi, vaikka poikkesinkin alkuperäisestä suunnitelmasta useaan kertaan. Olin muun muassa suunnitellut ehtiväni viimeistellä käännökset tutkielman teon aikana, vaikka en saisiakaan niitä vielä tekstattua. Olisin myös voinut miettiä kysymyksenasettelua vielä tarkemmin ennen päiväkirjan kirjoittamista ja vastata ennalta mietittyihin kysymyksiin systemaattisemmin kääntämisen aikana. Nyt en luultavastikaan

huomannut merkitä muistiin jokaista itsekääntämiseen liittyvää esimerkkiä, jonka aineisto olisi voinut tarjota. Toisaalta materiaalia kertyi aivan riittävästi näistä seikoista huolimatta. Uskon saaneeni kirjattua kaikki analyysin kannalta merkittävät toistuvat teemat.

Tutkimuksen olisi myös voinut toteuttaa yksinkertaisemmin keskittymällä havaitsemiini itsekääntämisen ja allografisen kääntämisen eroihin rajaten ulos niiden laajemman kontekstin. Epäilin monessa vaiheessa, että tutkimuksessa risteytyy liian suuri määrä erilaisia teemoja, vaikka pyrinkin karsimaan niitä parhaani mukaan ja yhdistämään jäljelle jäävistä toimivan kokonaisuuden. Lopulta erityisesti roolini suomenkielisenä kääntämisestä opiskelleena sarjakuvantekijänä, joka kääntää lingua franca -asemassa olevaan englantiin päin, nousi kuitenkin merkittäväksi tekijäksi tekemieni valintojen syysuhteissa. Harrastuneisuuteni eri aloilla tarkoittaa, että olen etsinyt käännösvaihtoehtoja laajalti, koska se on ollut kiinnostavaa, ja olen pystynyt jossain määrin arvioimaan kohderyhmääni. Tekijyyteni puolestaan tarkoittaa, että minulla on omaan työhöni side ja sen myötä kiinnostus, jollaista allografisella kääntäjällä ei välttämättä voisi olla. Autoetnografinen näkökulma osoittautui tässä suhteessa perustelluksi. On tosin huomattava, että vaikka esimerkiksi sarjakuva- ja fantasiaharrastajana olen ollut tietoinen monista tarinankerronnan konventioista ja keinoista, nämä roolit eivät kuitenkaan ole vaikuttaneet näkyvästi käännösratkaisuihin muuten kuin taustatiedon osalta. Olen ollut tietoinen suuremmasta määrästä mahdollisia käännösstrategioita, mutta en ole erityisemmin tunnistanut kyseisten harrastusalojen yhteisöissä esiintyviä arvoja, joita olisin kääntäessä noudattanut.

Omien kokemusteni yleistettävyyks on lopulta hyvin vähäistä. Epäilen, että autoetnografisuutta olisi voinut hyödyntää vielä tehokkaammin sosiologisella otteella siten, että mukana olisi myös muita henkilöitä. Tällainen tutkimus olisi kuitenkin ollut liian laaja pro gradu -tutkielmaksi. Niitä teemoja, joita sivusin tutkielmassa mutta joita en saanut käsiteltyä kovin laajalti, voitaneen pitää keskustelunavauksena käännöstieteen parissa. Tällaisena teemana pidän esimerkiksi teemaa B-työkieleensä kääntävistä verkkosarjakuvantekijöistä.

Voimakkain konfliktin kokemus erilaisten roolieni välillä on ilmennyt siinä kohtaa, kun on täytynyt tehdä valinta siitä, haluanko kääntää ”uskollisesti” vai tehdä erikielisistä versioista hieman erilaisia. Sen voi katsoa eräänlaiseksi ammatti-identiteetin ja tekijäidentiteetin kilpailuksi: toisaalla on olemassa visio siitä, miltä haluaa lopputuloksen näyttävän ja toisaalla käsitys siitä, millaisia periaatteita noudattaen tekstiä pitäisi lähestyä. Toisaalta koulutuksessa kannustetaan irtautumaan lähdetekstistä enemmän kuin kääntämisalaaan perehtymätön saattaisi

aavistaa. Tämäkin roolien konflikti saattaa siis lopulta olla varsin näennäistä. Jotkut käännösratkaisut tosin ovat sellaisia, joihin en kenties turvautuisi allografisena kääntäjänä ainakaan ilman tekijän lupaa. Voidaan siis katsoa, että mahdollisessa konfliktitilanteessa tekijäidentiteetti vie voiton.

Tieteellisen hyödyn lisäksi uskon tutkielman tekemisestä olleen vähintään henkilökohtaista hyötyä: se on saanut minut analysoimaan käännösprosessiani entistä syvemmin ja tukenut kohdekielen ominaisuuksien tehokkaampaa hyödyntämistä ekvivalenssin tavoittelun sijaan. Tästä uudesta tiedostavuudesta lienee hyötyä jatkossa paitsi itsekääntäessäni, myös kääntäessäni allografisesti. Havaitsin tutkimusprojektin myötä miettiväni kääntämistä itsessään laajemmalla kuin tekstin ja kuvan tasolla: kyseenalaistin paitsi tietyt ratkaisut, myös syyni omaksua kyseiset ratkaisut. Kyseenalaistin myös omia periaatteitani, kuten sen, miksi oikeastaan olen mieltänyt sarjakuvani suomenkieliseksi lähdetekstiksi ja käännökseksi yhden kaksikielisen teoksen sijaan. Johtuuko se loppujen lopuksi halustani korostaa suomenkielisen teoksen merkitystä ”oikeana” versiona? Vai olenko halunnut korostaa identiteettiäni kääntäjänä ilman, että se jää tekijäidentiteetin varjoon? Näihin kysymyksiin vastaaminen on mutkikasta, sillä kaikilla mahdollisilla vastauksilla on syvempiä implikaatioita lähde- ja kohdekielen sekä tekijän ja kääntäjän välisistä suhteista.

## Lähteet

### Aineisto:

OM = *October Magus* osa 1: *Sukuvelka*, suomenkielinen versio ja englanninkieliset käännösluonnokset.

*October Magus* osa 1: *Sukuvelka*, aikaisempi versio ja sen englanninkieliset käännökset.

Henkilökohtainen käännöspäiväkirja.

Kaikki aineistolähteet ovat julkaisemattomia.

### Lähdekirjallisuus:

Abdo, Diya M. 2009. Textual Migration – Self-Translation and Translation of the Self in Leila Abouzeid's Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman and Ruju' 'Ila Al-Tufulah. *Frontiers – a journal of women studies*, 30: 2.

Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (toim.) 2009. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. Toinen painos. Saatavilla: <https://www-dawsonera-com.helios.uta.fi/readonline/9780203872062>. [Luettu 28.4.2018.]

Bassnett, Susan 2013. Rejoinder. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 68: 3 Special Issue on Self-Translation. 282–289.

Bassnett, Susan 2014. *Translation*. Routledge, London/New York.

Bermann, Sandra & Porter, Catherine (toim.) 2014. *A Companion to Translation Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irma; Kovala, Urpo (toim.) 2004. *Fantasian monet maailmat*. BTJ Kirjastopalvelu oy, Helsinki.

Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn 2000. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. Teoksessa Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna (toim). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Calif Sage Pubs. Toinen painos.

Boyden, Michael & De Bleeker, Liesbeth 2013. Introduction. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 68: 3 Special Issue on Self-Translation. 177–289.

Boyden, Michael & Jookan, Lieve 2013. A Privileged Voice? J. Hector St. John de Crevecœur's "History of Andrew, the Hebridean" in French and Dutch Translation. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 68: 3 Special Issue on Self-Translation. 222–250.

Burdell, Patricia & Swadener, Beth Blue 1999. Critical personal narrative and autoethnography in education: Reflections on a genre. *Educational Researcher*, 28(6), 21-26.

Cann, Colette N. & DeMeulenaere, Eric J. 2012. Critical Co-Constructed Autoethnography. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 12: 2. 146–158. Sage Publications. DOI: 10.1177/1532708611435214.

Chesterman, Andrew 2016. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Revised edition. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Benjamins Translation Library (BTL), EBSCOhost.



- Celotti, Nadine 2008. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. Teoksessa Zanettin, Federico (toim.), *Comics in Translation*. St. Jerome Publishing, Manchester, UK & Kinderhook (NY). 33–47.
- Chang, Heewon 2008. *Autoethnography as method*. Left Coast Press, Inc, Walnut Creek, CA.
- Cronin, Michael 2009. Minority. Teoksessa Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (toim.). 169–172.
- Davies, Charlotte Aull 2008. *Reflexive Ethnography – A guide to researching selves and others*. Routledge, Oxon. Toinen painos. 216–228.
- Ellis, Carolyn 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Filippakopoulou, Maria 2008. Translation drafts and the translating self. Teoksessa Nikolaou, Kyritsi (toim.). 19–36.
- Gentes, Eva 2013. Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 68: 3 Special Issue on Self-Translation. 266–281.
- Gile, Daniel 2004. Integrated Problem and Decision Reporting as a Translator Training Tool. *Journal of Specialised Translation* 2: 2–20. Saatavilla: [www.jostrans.org/issue02/art\\_gile.pdf](http://www.jostrans.org/issue02/art_gile.pdf).
- Grutman, Rainier 2013. Beckett and beyond: Putting self-translation in perspective. *Orbis Litterarum*, 06/2013, 68:3 Special Issue on Self-Translation. 188–206.
- Grutman, Rainier & Van Bolderen, Trish 2014. Self-Translation. Teoksessa Bermann, Sandra & Porter, Catherine (toim.). 323–332.
- Heim, Michael Henry 2014. Varieties of English for the Literary Translator. Teoksessa Bermann, Sandra & Porter, Catherine (toim.). 454–466.
- Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Vastapaino, Tampere.
- Hiveworks = Submissions. Hiveworks Comics. Saatavilla: <https://hiveworkscomics.com/submissions>. [Luettu 2.3.2018.]
- Hjelt, Marjut 2011. *Keijukaiset*. SKS, Helsinki.
- Hokkanen, Sari 2016. *To Serve and to Experience: An Autoethnographic Study of Simultaneous Church Interpreting*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto.
- Hokkanen, Sari 2016a. Simultaneous interpreting and religious experience: Volunteer interpreting in a Finnish Pentecostal church. Teoksessa Hokkanen 2016.
- Hokkanen, Sari 2016b. Autoethnography as a reflexive methodology: First-person research on the embodied experience of translation and interpreting. Teoksessa Hokkanen 2016.
- Hokenson, Jan Walsh & Munson, Marcella 2007. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. St. Jerome, Manchester.
- Hämäläinen, Mervi 2006. *Laatua etsimässä – Elaine Cunninghamin fantasiakirjojen suomentamisesta*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Ihonen, Maria 2004. Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. Teoksessa Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irma; Kovala, Urpo (toim.). 76–96.

- Jauhiainen, Marjatta 1999. *Suomalaiset uskomustarinat – tyypit ja motiivit*. Tarkistettu ja laajennettu laitos Lauri Simonsuuren teoksesta *Typen- und Motivverzeichnis der finnischen mythischen Sagen* (FF Communications No. 182. Helsinki 1961). SKS, Helsinki.
- Jauhiainen Marjatta 1998: *The type and motif index of Finnish belief legends and memorates*. Translated by Laura Stark-Arola. Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki.
- Johnson-Woods, Toni (toim.) 2014: *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. Bloomsbury Academic & Professional.
- Jüngst, Heike 2008: *Translating manga*. Teoksessa Zanettin (toim.). 50–78.
- Juva, Kersti 2013a. ”Haltiat ja örkit”. *Kotus*, blogikirjoitus. Saatavilla: [https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti\\_juva?8958\\_m=10229](https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva?8958_m=10229). [Luettu 9.4.2018.]
- Juva, Kersti 2013b. ”Haltioissani?” *Kotus*, blogikirjoitus. Saatavilla: [https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti\\_juva/haltioissani.10509.blog](https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva/haltioissani.10509.blog). [Luettu 9.4.2018.]
- Juva, Kersti 2014: ”Älä turhaan lausu nimeä”. *Kotus*, blogikirjoitus. Saatavilla: [https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti\\_juva/ala\\_turhaan\\_lausu\\_nimea.10686.blog](https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/kersti_juva/ala_turhaan_lausu_nimea.10686.blog). [Luettu 17.5.2018.]
- Kaindl, Klaus 1999: Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation. *Target* 11:2, 263–288.
- Kolehmainen, Taru 2013. ”Haltia vastaan haltija”. *Kotus*, blogikirjoitus. Saatavilla: [https://www.kotus.fi/?5545\\_m=10241&s=3285](https://www.kotus.fi/?5545_m=10241&s=3285). [Luettu 9.4.2018.]
- Kokko, Vilma 2013. KPOW, CHINK, SPLAT: *Translations of Sound Effects in Seven Comics*. Turun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Kontio, Maura 2007. *Translator in the World of Two Moons. A study on the fantasy comic series Elfquest and translations of it into Finnish*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Kontturi, Katja & Rintanen, Viivi 2017. Sarjakuvabloggaaminen tekee tunteista näkyvää. *Sarjainfo* 3/2017. 21–23.
- Krause, Corinna 2008. Voicing the minority: self-translation and the quest for the voice in Gaelic poetry. Nikolaou; Kyritsi, *Translating selves*. 125–140.
- Laestadius, Lars Levi 2011. *Lappalaisen mytologian katkelmia*. SKS, Helsinki. Toimittanut Juha Pentikäinen & Risto Pulkkinen. Suomentanut Risto Pulkkinen.
- Lappalainen, Hanna 2010. Se ja hän puhutussa kielessä. *Kielikello* 4/2010. Saatavilla: <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=2340>. [Luettu 8.1.2018.]
- Laukkanen, Markus 2015. *Sometimes the knights are the monsters. George R. R. Martinin A Song of Ice and Fire ja genres lukeminen*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Leppälahti, Merja 2012. *Vahvaa väkeä – Kotimaisia uskomus- ja fantasiaolentoja*. Finn-Lectura.
- Li, Jessica Tsui Yang 2006. Politics of self-translation: Eileen Chang. *Perspectives* 14:2, 99–106.
- Lonsdale, Allison Beeby 2009. Directionality. Teoksessa Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (toim.). 84–88.

- ”Magus”. OELD = Oxford English Living Dictionaries. Saatavilla:  
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/magus>. [Luettu 14.4.2018]
- Nikolaou, Paschalis; Kyritsi, Maria-Venetia (toim.) 2008. *Translating selves. Experience and Identity between Languages and Literatures*. London: Continuum.
- Nkadi, Ashley 2017. Why Is Society Intent on Erasing Black People in Fantasy and Sci-fi’s Imaginary Worlds? *The Root*. Saatavilla: <https://www.theroot.com/why-is-society-intent-on-erasing-black-people-in-fantas-1820214381>. [Luettu 30.4.2018.]
- Niinisalo, Suvi 2004. *Keijukaisten lähteillä*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- Oittinen, Riitta 2018. Translator’s Diaries: Cooking with Herb, Romeus and Julietta, and The Curing Fox. Teoksessa Oittinen, Riitta; Ketola, Anne; Garavini, Melissa; Galletti, Chiara. *Translating picturebooks: revoicing the verbal, the visual, and the aural for a child audience*. Routledge 2018. Saatavilla:  
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=5101463>. [Luettu 14.4.2018.] 167–187.
- Oravainen, Elli 2017. *Efektien kääntäminen mangasarjakuvassa – tarkastelussa Akira Toriyaman Dragon Ball*. Tampereen yliopisto, kandidaatintutkielma.
- ”Reaalia”. Tieteen termipankki. Saatavilla:  
[http://tieteentermipankki.fi/wiki/K%C3%A4%C3%A4nn%C3%B6stiede:kulttuurisidonnainen\\_ilmaisu](http://tieteentermipankki.fi/wiki/K%C3%A4%C3%A4nn%C3%B6stiede:kulttuurisidonnainen_ilmaisu). [Luettu 29.4.2018.]
- Rosa, Keno Don 2006. *Kadonneen kirjaston vartijat ja muita Don Rosan parhaita*. Toimittaneet Jukka Heiskanen ja Riku Perälä. Suomentaneet Jukka Lindfors, Markus Saarinen ja Pekka Tuliara. Sanoma Magazines Finland Oy. 5. painos.
- Ruokosenmäki, Jouko 2000. *Kotouttaminen ja vieraannuttaminen käännösarjakuvassa*. Tampereen yliopisto, pro gradu-tutkielma.
- Santoyo, Julio-César 2010. Translation and cultural identity. Competence and Performance of the Author-Translator. Teoksessa *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*. Edited by Micaela Muñoz-Calvo and Carmen Buesa-Gómez. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 13–32.
- Schäler, Reinhard 2009. Localization. Teoksessa Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (toim.). 157–161.
- Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Teoksessa Blomberg, Kristian; Hirsjärvi, Irma; Kovala, Urpo (toim.). 11–31.
- SKS KRA = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto, perinteen ja nykykulttuurin kokoelma. Uskomustarina- ja memoraattikortisto. H 101–300, K 1–100.
- Smith, Amanda 2014. Think aloud protocols: Viable for teaching, learning, and professional development in interpreting. *Translation & Interpreting* 6:1.
- ”Suuntaisuus”. Tieteen termipankki. Saatavilla:  
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/K%C3%A4%C3%A4nn%C3%B6stiede:suuntaisuus>. [Luettu 23.4.2018.]
- Talvitie, Tiia 2012: *Kirjailija oman teoksensa kääntäjänä: Roman Schatzin Der König von Helsinki - käänös vai erikielinen muunnelma?* Tampereen yliopisto, pro gradu - tutkielma.

- Recalde, Denise 2017. "Transcreation vs Translation - What's The Difference?". *DayTranslations*, blogikirjoitus. <https://www.daytranslations.com/blog/2017/03/transcreation-translation-difference-explained-8425/>. [Luettu 23.1.2018.]
- Valkonen, Maijaliisa 2014. Kielenhuollon historiikki paljastaa: Samoja asioita kysytään vuosikymmenestä toiseen. *Helsingin uutiset* 12.9.2014. Saatavilla: <https://www.helsinginuutiset.fi/artikkeli/237333-kielenhuollon-historiikki-paljastaa-samoja-asioita-kysytaan-vuosikymmenesta-toiseen>. [Luettu 29.4.2018.]
- Viitanen, Ville 2017. *Ankkakielen meemit – analyysi Aku Ankan suomennosten adaptaatioperäisestä aineksesta*. Tampereen yliopisto, pro gradu-tutkielma.
- Walton, Jo 2014. "Knights Who Say 'Fuck': Swearing in Genre Fiction". *Tor.com*, blogikirjoitus. <https://www.tor.com/2014/01/22/what-makes-this-book-so-great-knights-who-say-fuck/>. [Luettu 23.4.2018.]
- Withrow, Steven & Barber, John 2005. *Webcomics*. The Ilex Press Ltd, Lewes.
- Whyte, Christopher 2002. *Against Self-Translation*. *Translation & Literature*, 03/2002, 11:1.
- Zanettin, Federico (toim.) 2008. *Comics in Translation*. St. Jerome Publishing, Manchester (UK) & Kinderhook (NY).

## English abstract

Key words: self-translation, autobiography, autoethnography, translation into B working language, bidirectionality, comics, fantasy

## Introduction

My thesis presents a case study on the process of self-translating comics through the application of an autoethnographical methodology. I seek to answer questions regarding whether or not self-translation as a process is different from translating another person's work, or *allographic translation* as the term is used by Boyden & Jooker (2013) among others. Hypothesising that there would be some differences as well as similarities in the process, I also seek to answer the question of what those differences might be by studying my own self-translation process.

Research on individual self-translators' works has been mainly focused on the comparison between the finished source and target texts, and the translation process itself has received much less attention. In order to gain knowledge about an individual translator's motivations for certain translation strategies, they need to be articulated by said translator. Autobiographical data has already been used within translation studies to some extent, most notably in the form of the IPDR translation commentary method employed by Daniel Gile (2004), among others. Riitta Oittinen (2018: 167–187) has used it to illuminate an allographic translator's process of approaching a source text leading to a finished translation. Think-aloud protocols and translation drafts are other means of gaining this type of knowledge.

I have chosen to use my fantasy comic *October Magus* and its translation drafts as my research material. While initially framed as a Finnish original and its English translation, in the light of the results it may be possible to view it instead as a bilingual text created in a bidirectional writing process. The study has been conducted using a translator's diary written during the translation work. The purpose of the diary has been to document different solutions to translation problems and, additionally, which ones of those solutions I have preferred and why. When analysing the diary, I pay particular attention to the different communities I belong to that may influence my views on what makes the best translation.

## Self-translation, the fantasy genre and the comics medium

*Self-translation*, the translation of one's own texts, has been considered a rare phenomenon until the present decade. However, as the recent body of research showcases, this can no longer

be said to be the case (Santoyo 2010: 19). There can be several reasons for the existence of the phenomenon, such as desire for a wider audience or lack of resources to produce an allographic translation. An author may also be unsatisfied with an existing translation or distrustful of other translators to begin with. It is also possible for authors to simply wish to express themselves in another language, perhaps one deemed more suitable than the original, based simply on aesthetic reasons (Hokenson & Munson 2007: 190).

The differences in translating one's own text and somebody else's have their practical origins – such as first-hand information of the author's intent – but there are likely to be other factors at play. For a long time, the role of translation has been to remain faithful and subservient to the original, although this was not always the case, as evidenced by Hokenson & Munson's (2007) foray into the history of bilingual texts. Self-translations are known for diverging freely from the original text in a way regular translations would likely not be permitted to. Sometimes this is for personal reasons, resulting from a need to make corrections to one's own older texts, while sometimes it is a result of target audience adaptation.

One remarkable feature of self-translation is that it allows the translation to affect the source text. In other words, the process is *bidirectional*. This may lead to *simultaneous self-translation*, the production of both language versions at the same time.

Some self-translators, perhaps most notably the poet Christopher Whyte (2002: 69), has lamented the supposed fact that self-translation diminishes the status of the original. Since a common motivation to resort to self-translation results from an author's desire to reach a wider audience, the target language is often the more wide-spread one. This could lead to the marginalisation of the source text, due to the author's own translation being given the same status as the original; the translation is regarded as equivalent to the source text in a way that an allographic translator's work may not be.

The *lingua franca* properties of some languages such as English are based on their wide-spread use as a foreign language. Self-translators hoping to reach a wider audience are thus likely to have acquired it later in life instead of being naturally bilingual. What follows is that it is relatively common for self-translations to be “inverse” translations where the translator's B working language is the target language, contrary to the view that all translations (but especially literary ones) should be performed into the mother tongue. It is a commonly held view within

hegemonic language traditions such as the Anglo-Saxon tradition, but challenged out of necessity in smaller language traditions (Lonsdale 2009: 84-88).

Translation has traditionally been a balancing act between *foreignisation*, retaining the foreign elements of a text, and *domestication*, replacing them with ones familiar to the target reader. Translators should be aware of not only the conventions of their working languages, but also the genres and medias they are translating.

Literary genres have their own characteristics that must be taken into account in translation. One of them is the fantasy genre, particularly *high fantasy* that is entirely set in its own fictional universe (Ihonen 2004: 81–82). Among other things, it is notable for having its roots in folklore. Finland in particular has a rich collection of folk tales due to the National Romantic movement that peaked during the 19<sup>th</sup> century (Leppälahti 2012: 12). Of particular relevance to the modern fantasy genre are tales depicting different kinds of supernatural creatures. They have inspired modern fantasy writers and served to create a bond between old and new traditions. Fantasy literature frequently deploys a literal use of elements that would likely be understood metaphorically in regular prose, and this should be taken into account in translation.

Translation plays a part in the mixture of fantasy and folk tradition as fantasy fiction is translated into different languages. While folk traditions have circulated across countries, not all folklore and fantasy creatures have their direct correspondents in other cultures. However, it should be noted that the original tales have been influenced by the contextualisation of their collectors and have probably already gone through a process of cultural evolution before the collection, and modern fantasy fiction further shapes reader's interpretations of supernatural creatures and other fantasy elements. Attention should thus be paid to sufficient likeness between a specific creature in the source text and its correspondent in the target text, but translators should perhaps not needlessly restrict their creativity in the translation process.

Readers are quick to judge fiction that does not correspond to their expectations. Surprising and confusing readers may be the intent of some authors, but some would rather avoid it and have the readers focus on the story instead. The connotations caused by words are important when an author intends to create the illusion of a fantasy world, and a poor choice of wording may break this illusion.

The translation of comics adds the influence of visual content next to the verbal. It involves certain constraints, most notable of which are space limitations and the requirement for the text

to not conflict with the picture – at least when the conflict is not intentional. Comics tend to contain several layers of narrative. In addition to the pictorial material, several types of texts with different, sometimes intertwining functions may be present. Speech and thought bubbles reveal the characters’ utterances and thoughts. A kind of outsider narration, usually placed in separate boxes, is also typical.

There are also different types of what Nadine Celotti (2008: 39–42) calls *linguistic paratexts*. The ones relevant in this study are special effects and texts existing within the comic’s internal universe. Leaving these paratexts untranslated might not affect the reading experience negatively if their content is clear enough from their context and/or form, but it might result in reader confusion if this is not the case.

English language words tend to be considerably shorter than their correspondents in the highly agglutinative Finnish language, saving space. This may contribute to a relative ease of Finnish-to-English translation of comics.

## **Research material and methods**

My primary research material is the fantasy comic, or graphic novel, *October Magus*. I have been producing it since shortly after I entered the university of Tampere into my first major, German language and culture. What is notable is that even though the comic was not supposed to be written in Finnish initially, I have since come to consider its “Finnishness” one of its essential qualities. The research material consists of the first, 169-page book of the comic in question and its current translation drafts, its earlier version and 62 pages of translation thereof, as well as a translation diary written along the process.

I continue the introduction of autoethnographic methodology into the field of translation studies by using autobiographical research material and reflecting on its contents on a cultural scale, as done previously by Sari Hokkanen (2016) among others. My personal reference groups relevant in the context of this study include, in a rough order of importance, self-translators, authors, university-educated translators, translators from a minority mother tongue to an acquired majority language, fantasy and folklore enthusiasts, and comic enthusiasts. All of these reference groups are likely to have some demonstrable effect on the translation process and this study on it, but analysing them all equally would be beyond the scope suitable for a master’s thesis. My eventual translation diary is the combination of translation drafts and my comments on them. I have documented my thoughts regarding a) what translating a particular part feels



like, b) which solutions appeal to me most and why and c) whether I think I would translate differently, were the source text someone else's work.

Autoethnography is a field of study that uses autobiographical data in conducting scientific research. It has faced criticism for self-indulgent subjectivity and has even been dismissed entirely as relying too much on anecdotal evidence and unorthodox, un-scientific writing practises. The counter-argument to this as stated by Carolyn Ellis (2004: 34) is that traditional science largely relies on a kind of false objectivity – its authors must conceal their own subjectivity while it is still necessarily present. Autoethnography, on the other hand, when conducted properly, recognises the researcher's possible biases. It is used to investigate the researcher's own reference groups through the researcher's experience in belonging to them and reflection of their particular cultures. Some of the criticism has been well-founded, however; the use of autobiographical elements in a study does require care. Otherwise there are dangers that include excessive self-indulgence, neglect of other research subjects (if present), lack of sufficient reflection and interpretation of the data and exclusive reliance on memory as data (Chang 2008: 54). Mere introspection instead of relevant subject matter analysis is thus considered lackluster practise even among autoethnographers.

Translation commentary using the IPDR method as a technique is quite familiar to me, since translation studies regularly invoke their use. They can be used to reflect on and evaluate translation strategies, both by the students writing them and their teachers, as demonstrated by Gile (2004). My notes in the translation diary are different in the sense that they are more spontaneous, personal and not tailored to be read or understood by others. The analysis, on the other hand, aims to present the noted themes in an organized form, which resembles the function of a traditional translation commentary. It additionally discusses the data in the context of self-translation, inverse translation and bidirectionality.

Most of the translation process was left without specific commentary on the story's self-translational aspects. A large part of the commentary recorded in the translation diary, in turn, was left out of the analysis in order to avoid its excessive fragmentation. I therefore chose the data deemed most fruitful for the analysis and exemplary of the issues particular to self-translation. My analysis of the instances of translation problems and their solutions identified during the current translation process was split into three parts, each operating on a different textual level: vocabulary, language, and the interplay of language and pictures. This was

followed by a brief comparison to my earliest translation of the earlier version of *October Magus*.

## Results

An array of supernatural creatures is a regular feature of fantasy fiction, and this comic continues the tradition. There are creatures whose English names were clearer in my mind since the beginning of the comic as opposed to their Finnish equivalents. There were also instances where I had consciously chosen a personally preferred word in English, such as *coven*, *lore* and *battlemage*, that did not have a Finnish equivalent to my liking. The process on the part of such words therefore resembled English-to-Finnish translation rather than the opposite, demonstrating bidirectionality in effect. Some of the creature names would be rather straightforward to translate, but for some of the solutions would be quite unlikely to be reached by an allographic translator. There were also instances of words that require special attention due to the fantasy genre: *agama*, for example, should not be translated into *dragon*, as the type of lizard might otherwise be commonly called.

A prominent feature regarding the first part of my comic series is that some creature names, as well as other words referring to the fictional world, are only mentioned and not given any description. In other instances, insider knowledge concerning future events in the plot influenced the translation process in less obvious ways. Self-translating a long, continuous series appears advantageous here, as the author can have the work translated as intended without releasing spoilers for future events. The insider knowledge in my possession also helps determine which parts are important to translate in a certain way and which are not.

The strategic use of synonymous expressions highlights my desire to keep both language versions rich in their vocabulary, and is a stylistic feature reaching beyond more specific terms such as creature names. It is also a typical characteristic of the acclaimed language in the Finnish edition of the *Donald Duck* magazine which, I suspect, has played a part in the formation of my personal ideas for what is desirable when writing and translating comics.

I note that my use of Finnish language might be considered dialectic at times by some other translator, who might attempt to preserve the dialectic features. This, however, is only my version of spoken language, and I comment having at times had the text's understandability commented on by people living outside my area of origin. This ties to the notion that it is rare for people to know even their own mother tongue so thoroughly as to not require occasional

confirmation of their suppositions, which suggests that the idealisation of translating into one's mother tongue might be uncalled for.

The use of personal pronouns presents an interesting case, not uncommonly for translations between Finnish and English. In Finnish, the 3<sup>rd</sup> person singular *se* (“it”), along with its plural form *ne*, is regularly used to refer to people in spoken language, to a point that using the correct form *hän/he* would sound unnatural and stiff. In the context of a fantasy world inhabited by several non-human sentient beings, translating these pronouns presents an interesting task. Are the characters simply using informal speech when referring to other types of creatures, or are they implicating their view of them as more animal-like? Are they even certain about it themselves? In the source text, Moira demonstrates this ambiguity by switching between *hän* and *se* when referring to the salamander character in her narration. As I would prefer to leave the salamander's gender undefined, while also not drawing attention to its being left undefined, I have opted to consistently use the gender neutral *it* in the English translation. I could have rendered the source text more consistent in this way as well, replacing all instances of *hän* with *se* when Moira refers to the salamander. However, I chose to keep the ambiguity in the original. This strategy showcases my decision to favour the style of language that seems natural in each version instead of artificially bringing the language versions closer together in an attempt at a higher degree of equivalence.

A notable element of the comic's typography is that all of it is hand-made. This presents me with some freedom to use smaller handwriting to fit the text into a space if needed. This is naturally a freedom I need to be careful with, as the text needs to remain readable. However, this appeared unnecessary for the most part, as shorter English words fit quite well into Finnish speech bubbles, with the exception of very small speech bubbles designed to contain very short Finnish utterances. Even in the one case where I initially considered having to hyphenate an English word, which is usually not recommended, I managed to replace it with another word.

My decision to re-letter the Finnish version along with the English translation exemplifies the kind of simultaneity typical to self-translation. The decision stems partially from a desire to unify the appearance of the texts, written within a long time period, and partially from a desire to improve their legibility. Thus, the desire to re-fashion the work in this case is a combination of personal preference and consideration for the audience. I prefer to avoid the bolding method that is commonly used for emphasising words in English-language comics. Similarly to the decision to re-letter, this is due to both personal preference and practical reasons. However, I

have chosen to emphasise some words by switching briefly to full upper-case in certain instances where the emphasising effect created using the flexible Finnish word order would otherwise be lost in translation. As an allographic translator, I might not have had the freedom to make these kinds of typography-related decisions in the first place. Instead, they would have been more likely to be dictated by the publisher.

Linguistic paratexts may be where the bidirectionality and/or bilinguality of the comic creation process is most evident. The sound effects and other mimetic effects are sometimes large and stylistic, drawn rather than written, and sometimes small and simple. In the former instances, the onomatopoeic effects are largely consonant-based and lack indication of being based on a specific language system – although they typically lack letters uncommon to Finnish. The intent is to make them understandable enough to eliminate need for translation by substitution. The latter group includes certain mimetic effects such as *nyök* which is derived from a Finnish word. They are less intelligible to a foreign audience, but written in small, simple letters designed to be easily replaced if desired.

Despite being more accessible for English-language readers, however, the onomatopoeia still retain a kind of Finnish-ness: they lack certain letters and letter combinations common to English yet untypical to Finnish. Finnish readers, being used to foreignising translations from English sources, would probably not feel alienated if the effects were originally drawn in a style more according to English-language traditions. The fact that I have not done so is possibly due to my personal desire as a creator writing in a minority language to keep the comic “closer to home” and not succumb to the influence of English language hegemony more than I have deemed necessary.

The old, incomplete *October Magus* translation from 2010 displays characteristics typical for beginner translators: despite a few examples of bidirectionality in the form of some English translations having been decided beforehand, the translation is quite literal, sometimes to a fault. It is similarly obvious I have, at this point, not viewed the task as much as rewriting as translation. In some single cases, nevertheless, the applied translation strategies contrast radically to the otherwise literal approach. I suspect this means I have recognised the lack of accountability at play and used it to my advantage: as long as the originals were still nowhere to be found, nobody would know I cheated with the difficult parts. While I therefore consider these cases more as commitment avoidance than truly creative solutions, they speak for the difference of self-translation from allographic translation even at this stage. As an beginning

allographic translator, I might have felt compelled to opt for a more literal, clumsier approach. This would suggest that I have, rather paradoxically, adopted the right strategy for the wrong reasons.

The solutions in the old translation indicate I have been vaguely aware of the freedom granted by self-translation, but have lacked the skills to employ its full potential as of yet. Moreover, I remember having been bound by the expectation of source text equivalence with regards to my own work, as well that of others'. What is also of note is that I have probably planned to create a better translation in the future, after receiving feedback – the translations at that time were not handwritten, but made using a computer instead and therefore more easily edited.

The results indicate that self-translation as a process is in many respects fundamentally different from allographic translation – although, on the other hand, a large part of the process is practically identical. The differences may be dependent on emotional involvement with both respective texts.

Some characteristics of self-translation were already present in the old translation in some forms, although they were far more numerous and deliberate in the current translation process. Sometimes bidirectionality led to what was rather more like bilingual creation; this was most clearly exemplified by the cases such as the choice of the source and target words *suhtautua/respond*, in the case of which I decided to purposefully distance the language versions by emphasising the social aspect of a particular situation in one language and the emotional aspect in another. I had also taken the translation phase into account even at the creation stage, when the final solutions were still unknown to me, as exemplified by the manner of applying onomatopoeia to the comic. The advantages of insider knowledge involved in self-translation proved significant in the case of the beginning of a long, continuous story.

The most evident conflict of my different roles was between that of the translator and that of the author: should I veer more to the side of creativity or to that of source text faithfulness, the “proper” way to translate? The old translation depicted two sides of this conflict: it stayed faithful in a very literal manner, except for a few occasions where creative freedom had allowed me to avoid the task of finding the closest possible target text equivalent of the original. Nevertheless, translation education encourages creative, practical solutions to translation problems and producing enjoyable texts for target language readers, perhaps more than could

be anticipated by an outsider to the field. This means the roles of the author and the translator may not need to be in conflict after all.

## **Discussion**

The study touches on several subjects that could benefit from further study. Bidirectionality, for example, seems to be a growing trend in my personal history of bilingual comic authorship, and there are other similar cases in that regard, most famously Samuel Beckett. It might be interesting to see other case studies on the particular ways in which bidirectionality and simultaneous self-translation manifest in self-translators' works and whether they have a tendency to increase.

Another notion based on my own experiences is that student translators might benefit from self-translation experience in order to unlearn the practise of literal translation more profoundly. While my old translation mostly serves to prove that practising self-translation alone is not sufficient to help one abandon the habit of literal translation, coupled with reflection on one's decisions and approaching the work as one would write it without the source language version in mind, the situation might be different. Attempting to conduct a study based on this hypothesis would posit the challenge that not nearly enough students would be likely to possess suitable self-translatable material.

Webcomics, on the other hand, offer an area where self-translation is very likely to be found, even common. Do other webcomic creators self-translate? Do they follow similar strategies to mine? What are their feelings regarding the different language versions of their works? Self-translation research regarding comics appears to have been practically non-existent so far, and webcomics seem to be an ever growing industry.

My study did not entirely conform to my original plans: initially, I was supposed to work with the finished source and target texts. I was also supposed to answer the questions directing the writing of my translation diary more systematically; for instance, I did not consider what choices I would have made as an allographic translator until afterwards. However, these factors did not ultimately matter as I was able to gather an ample amount of research material regardless.

With respect to the analysis process, I could also have concentrated on the differences between the processes of self-translation and allographic translation, ignoring the larger cultural context

of my specific solutions. It would likely have made the final result appear more coherent. Furthermore, while already employing some autoethnographic methods but uncertain of whether I was employing them too superficially, I still remained hesitant until very late into the research to apply the term *autoethnography* to my own study. However, I confront issues that may be relatable to many other self-translators, translators practising their craft into one's B working language, as well as to anyone sharing my background in translation studies. The other reference groups I belong to also had an effect on the way I worked as a self-translator, which justifies the autoethnographic approach. It could have been complemented with an inclusion of more research subjects to compare and contrast with my own experiences, but this kind of study would be beyond the scope of a master's thesis.

Had the original text been already officially published somewhere, I might not have made the corrections to it that I have outlined during this translation process. I would probably still have wished to improve on the original in the translation. This would have resulted in visibly lessened equivalence between the source and target texts. Seeing as translator education emphasises creativity in favour of being shackled to the literal form of the source text, the conflict between author and translator may be only illusory. However, there are choices I have made that I would not have made if I was translating someone else's work, ones that purposefully distance the target text from the source text, based on whim rather than necessity. In that sense, should a conflict between my author and translator identities emerge during self-translation, the author is more likely to be victorious.

In addition to possibly contributing meaningfully to translation research, my study has also presented myself with new perspectives and information with regard to bilingual textual strategies. It has revealed my own underlying attitudes and made me question my view on the respective statuses of source and target texts, for example, and indeed their definition. Familiarising myself with self-translation theory has also made me question my former positions on some subjects. For example, why have I found it important to conclude that the English version is indeed a translation and not one of two original texts? Is it because of my identity as a professional translator that I do not want the identity of the creator to overshadow? Or is it a desire to emphasise the importance of the Finnish version, the text in a minority language, that is, emphasise its position as the original one and the "one true" version? All the possible answers reveal implications considering the position of self-translator and translator, source text and target text.